

Bruna Filipa Ribeiro Nunes

Orientação: Professora Doutora Clara Pimenta do Vale

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA
FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO

2018

Dedico esta dissertação,

À minha Família.
Ao Luís, à Carmen e ao Rui.

À professora Doutora Clara Pimenta do Vale.

Aos colegas de curso que me acompanharam neste período
de profundo crescimento pessoal e de luta.

A todo o estudante que procure, de entre tudo possível, sempre, algo mais,
para que recordem a consciência e a crítica
como componentes essenciais ao exercício da arquitectura.

Aos arquitectos do I Congresso Nacional de Arquitectura e do Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal, cujos ensinamentos e sabedoria muito me motivam na defesa de uma leitura integrada das subtilidades das arquitecturas populares, tão necessárias para nós, hoje mais do que nunca, na sua essência tão lógicas e racionais. Que a arquitectura portuguesa nunca se perca do seu caminho, simultaneamente, crítico e amável. Sempre moderna.

Agradeço com emoção,

À professora Dra. Clara Vale, pelo fascinante profissionalismo, confiança e franca amizade. Pela partilha de conhecimentos. Pelo rigor e saber transmitidos. Por, tantas vezes em que as coisas não se alinharam como seria desejável, ser constante o voto de incentivo e segurança.

Ao Arquitecto António Menéres, pelo amor à arquitectura portuguesa a quem representa, tão bem quanto Távora, em toda a sua essência. Pela partilha afável de um enorme saber e pela partilha de valores, de humanidade, de força e de vida.

Ao arquitecto Sérgio Fernandez, pela amabilidade de me receber e me ouvir, a fim de esclarecer todas as minhas dúvidas. Pela inefável paciência e pela partilha de conhecimentos.

Ao Arquitecto Paulo Guerreiro, com quem tive o privilégio de trocar impressões sobre a Casa das Marinhas e Alfredo Viana de Lima.

À arquitecta Ana Ribeiro da Silva, pela simpatia e amabilidade do receber-me na casa de Férias em Ofir.

À professora Dra. Carla Garrido, pelas utilíssimas opiniões e muito apreciados conselhos, pela transmissão de conhecimentos e partilha de informações.

Aos amigos da FAUP, com quem fui partilhando tantos dramas, por me permitirem usar da franqueza e por saberem devolver uma palavra amiga nas adversidades.

À Joana Kendo, à Nicole e à Ceci, as minhas salvadoras. Estou-vos agradecida por terem sido luz na minha vida e pelo carinho enorme. À Ceci, por me dar a mão nos últimos esforços, à Nicole pela constante presença mesmo na ausência, à Kendo, sempre presente, pelo movimento #eudisse.

Aos “pequenos”, por me confortarem nestes quilómetros de menos brincadeira.

À Carmen e ao Rui, por serem, para mim, como os pais são para um filho de tantas vezes que a distância ao conforto da casa, e ao que nela vive, se fez sentir mais profundamente. Por me fazerem parte da sua família e por serem o suporte necessário, invisível aos olhos.

Ao Luís, pelo amor maior do Mundo, que me acompanha em todos momentos. Por acreditar no meu valor, e por saber que eu podia fazer [quase] tudo, muito antes de eu própria aprender a acreditar.

Resumo

Ser “sustentável” não é um exclusivo pós-moderno.

A Arquitectura depende hoje, mais do que nunca, do resgate do criticismo da Modernidade e da visita ao Passado, para que uma obra arquitectónica esteja em “Permanência”, esta não depende de um conceito-chave, mas sim, de SER e NASCER (parafraseando Távora), “do povo e da Terra”, espontânea como uma flor, de acordo com condicionantes oferecidas pela envolvente.

Nos anos 60, uma nova postura, associando consciência e responsabilidade, nascia para assegurar a recuperação da qualidade das habitações, o respeito pela natureza e pela centralidade do Homem na arquitectura, promovendo a atenção às características da envolvente, para desenvolver uma arquitectura no “presente”, livre de impacto maléfico no futuro. A “sustentabilidade” apresentava-se como um “resgate” relativamente à Arquitectura Moderna Internacional, de um abstraccionismo aniquilante de toda a forma de intervenção assente nas raízes, no “sítio”, nas pessoas e na sensibilidade face à Arquitectura Regional, nascida da simbiose entre necessidade e racionalidade. Postura racional, não fosse a possibilidade de, na análise do “processo moderno”, se ler uma comovente variedade de formas de discurso e estratégias de intervenção deixadas à humanidade pelos distintos mestres do século XX que provam que as preocupações “sustentáveis” sempre se fizeram representar nas obras dos mestres. A nível internacional, em Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe ou Alvar Aalto. Em Portugal: em Raul Lino, Fernando Távora, Alfredo Viana de Lima ou Álvaro Siza Vieira.

Em oposição ao Movimento Internacional do pós-guerra, e no curso da reflexão (alcançada internacionalmente no epicentro da Modernidade - CIAM - como, em Portugal, especialmente, a partir do I Congresso de Arquitectura de 1948) de que a Arquitectura precisava de ouvir os ecos do “coração da cidade”, aprender com os movimentos da História e com a história dos “sítios” no apreço pela união entre erudição e saber popular, estabeleceram-se novas proposições que, com o auxílio da consciência e amabilidade, alteraram o futuro da Arquitectura no mundo.

É assim, num renovado olhar sobre os passos dados na Arquitectura da primeira modernidade Internacional e Portuguesa do século XX, que se procura provar a intemporalidade dos argumentos da “sustentabilidade”.

Abstract

To be “sustainable” is not a post-modern attitude.

Architecture relies, more than ever, in the relearning of the Modern Era critical spirit and the revisiting of the past, to prove that an architectural work does not depend on a key concept. Instead, it depends on “being born”, paraphrasing Távora, “*from the people and from the land*”, in accordance with conditioning factors established by the surroundings.

In the 60s, a new posture, linking conscience and responsibility, was born to assure the return of dwelling quality, the respect for nature and the central position of Men, promoting the focus on the features of places, for a “present” architecture free of a negative impact on the future. “Sustainability” was presented as a rescue against the International Modern Architecture, known for its destruction abilities towards all forms of architecture based on identity, on the place, on the people and the sensitivity regarding Regional Architecture, born of the symbiosis between necessity and rationalism. It seemed a rational stance, were it not for the possibility of modern architecture to prove that such features can be felt in a touching variety of languages and interventions left to posterity by the revered masters of the 20th century architects, and that “sustainability” concerns as always proven to exist in the works of Architects both in the World, such as Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, Alvar Aalto, and in Portugal, Raul Lino, Fernando Távora, Alfredo Viana de Lima or Álvaro Siza Vieira.

In opposition to the international post-war movement and the reflexion (achieved at the epicenter of modernism – CIAM – as in Portugal, specially from the I Congress of National Architecture, in 48) that architecture must hear the echoes of the “*Heart of the City*” and learn from the historical past and the history of places, in appreciation of the connection between erudition and popular knowledge.

Through a renewed look at the steps taken in the architecture of the first International and Portuguese modernity of the 20th century, we intend to prove the timelessness of the so-called “sustainable” arguments.

Por decisão da autora, a presente prova foi escrita
ao abrigo do antigo Acordo Ortográfico.

Dedicatória	III
Agradecimento	V
Resumo	VII
Abstract	IX
0 CONTEÚDOS	XI
1 INTRODUÇÃO	1
2 LINHA TEMPORAL	9
3 NOTÍCIAS DA EUROPA	
Bases para uma Modernidade dedicada ao Homem.	10
Problema de Arte.	10
Lugar do Homem comum.	11
O Ecletismo, a Casa, a Máquina.	13
Processo CIAM: sentido social e (re)humanização da arquitectura.	24
Pluralidade no Discurso Moderno:	
Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies Van der Rohe e Alvar Aalto.	32
Le Corbusier.	36
Frank Lloyd Wright.	40
Mies Van der Rohe.	44
Alvar Aalto.	48
4 O CASO PORTUGUÊS [Entre Casas]	
Falsa Nacionalização.	52
[Entre Casas]: Considerações sobre o movimento da[s] <i>Casa[s] Portuguesa[s]</i> .	58
A Viagem, a Análise Crítica e Outras Vias:	74
IHR - Inquérito à Habitação Rural.	78
1º Congresso Nacional de Arquitectura - 1º CNA, 1948.	80
Portugal em Congresso: do VIII CIAM ao IAPP.	88
Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal.	95

5 PERMANÊNCIA	
Da Origem à Actualidade: “Sustentabilidade”, sob que valores?	107
Questões de identidade: Vernacular, Popular e Responsabilidade.	115
“Sustentar” a Sustentabilidade.	119
Arquitectura Solar Passiva.	123
6 “ENTRE MINHO E DOURO LITORAL”: 3 casos de estudo	139
Casa das Marinhas, Alfredo Viana de Lima.	142
Casa de Férias em Ofir, Fernando Távora.	182
Casa de Chá da Boa Nova, Álvaro Siza.	220
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS: arquitectura e permanência	255
8 REFERÊNCIAS E FONTES	
Referências Bibliográficas.	i
Referências Iconográficas.	vii
Lista de Acrónimos.	xvii
9 ANEXOS	
Conversas Informais:	
“IAPP e outros”, arq.º António Menéres.	xxviii
“Casa das Marinhas”, arq.º Paulo Guerreiro (CME).	xxxviii
“Arquitectura Moderna portuguesa do século XX”, arq.º Sérgio Fernandez.	xlix

¹| INTRODUÇÃO

I Objecto

Partindo dos pressupostos actuais da busca por uma arquitectura que considere a protecção do futuro e uma consciência de projecto que coexista com as necessidades reais e humanas, com o enraizamento nos sítios e enfatizando a articulação entre processo projectual, regionalismo, modernidade e sustentabilidade, procede-se ao estudo crítico de passagens e problemáticas da arquitectura portuguesa e internacional do século XX, com enfoque num conjunto de questões e conceitos associados à Arquitectura Moderna, à Arquitectura Regional e Popular e à Sustentabilidade (ou Permanência). Este estudo orienta-se por uma leitura alternativa do processo evolutivo e crítico do Movimento Moderno a nível internacional e português ao longo do século XX, colocando em debate passagens que conformam e explanam as controvérsias, as reflexões e revisões críticas trabalhadas no seio da arquitectura em contextos (aparentemente) independentes, e cujos resultados se apresentam comumente, e também aparentemente, independentes. Como linha de continuidade identificam-se possíveis pontos de encontro e coincidência na ideologia e na prática arquitectónica em diferentes contextos, que são posteriormente cerzidos com o recurso aos princípios da permanência da arquitectura.

II Motivação e Objectivos

Nos anos 70, uma nova postura, associando consciência e responsabilidade, nascia para assegurar estabelecer novas bases à recuperação da qualidade das habitações, o respeito pela natureza e pelo conforto do Homem, promovendo novas formas de pensar a responsabilidade arquitectónica. Com um objectivo central de orientar a arquitectura para a redução do seu impacto negativo sobre os recursos finitos do planeta, e numa acção que se anunciava num aparente resgate relativamente à Arquitectura Moderna, a sustentabilidade vem-se estabelecer ao longo das recentes décadas e chega aos dias de hoje como um slogan quase obrigatório.

Neste período de tempo, um conjunto de publicações surgiu como reacção às questões ambientais que se elevaram a partir de 1968. *Limits to growth* foi a primeira publicação relacionada com o tema e anunciava o caminho para a criação do conceito de desenvolvimento sustentável, estabelecido em 1987, quando, em nome da ONU, era publicado o Relatório Brundtland, segundo o qual, e adoptando o conceito do “desenvolvimento sustentável”, as decisões do tempo actual, tomadas em contexto global na sociedade, não deveria colocar em questão a possibilidade de gerações futuras atenderem às suas próprias necessidades. O equilíbrio entre três grandezas (o meio ambiente, a economia e a sociedade enquanto espaço de relação cultural) deveria ser suportado por acções que tivessem em linha de conta as contribuições e condicionantes do conjunto global (da sociedade), as condicionantes específicas (do programa), articuladas com princípios e estratégias pensadas à priori por sua vez compatibilizadas com as condições geográficas impostas pelo local. Não podendo afirmar que se trata de alguma fórmula para “fazer arquitectura”, resta-nos uma atitude de inquietação relativamente ao que hoje é promovido como sustentável, moderno e até vernacular.

Hoje, reconhece-se que as soluções vernaculares (ou regionais/tradicionais) podem ser entendidas (e efetivamente, cada vez mais, são) como um potencial contributo para este

equilíbrio ambiental, económico e social. Uma maior atenção a estas arquitecturas sem arquitecto e a sua coordenação com soluções arquitectónicas contemporâneas tem mostrado que, no processo arquitectónico que a História conserva, a habitação e a “boa” construção se alcançavam, por força das circunstâncias, através de estratégias que na sua simplicidade e racionalidade evoluíam de forma contínua e em resposta a problemas/questões muito específicos. Mas nem sempre estes exemplos são vistos como um processo de arquitectura e/ou construção.

E esta forma de interpretar estes elementos deixa algumas questões. Especialmente ao nível do estudo do Movimento Moderno, as primeiras leituras para a sua compreensão, parecem sugerir a existência de um “confronto” entre Moderno e Antigo e, em consequência disto, uma impossibilidade de enquadramento arquitectónico que possa relacionar ambas as vertentes.

Naturalmente equacionando a possibilidade de uma interpretação deste confronto, em si própria, também algo esquemática (mas a qual se pretende esclarecer no decurso da dissertação), assume-se que um posicionamento linear relativamente a estas questões, resulta numa dificuldade, logo à partida, à compreensão da obra de alguns arquitectos modernos como um todo (podendo não se contar com a variedade linguística e pela variedade de razões que subjazem às suas propostas) e resulta, também, em dificuldade à definição de pontos de semelhança entre o que eram estratégias das arquitecturas “vernaculares” (hoje, muitas vezes referidas com sentido depreciativo) e o que eram, na Modernidade, as estratégias “novas” de intervenção arquitectónica. Do mesmo modo, qualquer tipo de esquematização generalista, também tende a dificultar o estudo das arquitecturas mais antigas para lá do seu carácter pitoresco, que é justamente o modo como entendemos, ainda hoje, a iniciativa da(s) “casa(s) portuguesa(s)”, e outras que se seguiram (falamos por exemplo do Inquérito à habitação Rural que tinha um carácter premeditado de confirmação de um mundo bucólico rural e português que, na verdade, não existia).

Em primeiro lugar, a relação entre sustentabilidade e modernidade coloca-se na base de uma necessidade pouco esclarecida de salvaguarda perante uma noção de “abstraccionismo moderno” relativamente às raízes, ao “sítio”, às pessoas e da sensibilidade dos arquitectos modernos face à arquitectura regional.

A arquitectura Moderna, é, não raras vezes, vista como o mero recurso às novas tecnologias da construção possibilitadas pela era industrial ou a sua associação linear ao Estilo Internacional, assim carecendo de uma leitura contínua, despida de preconceitos, e, principalmente, informada. Pode dizer-se que faltará uma leitura mais rigorosa deste “movimento”.

Na passagem ao século XX, as novas técnicas de construção motivam a leitura do impacto que uma revisão dos princípios artísticos, dos modos de construção e da racionalização poderia ter de positivo no alcance desse sentido social que se pretendia estabelecer. E neste contexto, as experiências arquitectónicas que se desenvolveram até à 1ª Guerra Mundial reflectiam/representavam alternativas necessárias. Os 5 princípios delineados por Le Corbusier que, aliados às capacidades plásticas e estruturais do betão armado e do ferro, representavam a independência absoluta e necessária entre estrutura e vão, e com isso, a agilização dos processos construtivos e a permeabilização da habitação a factores fundamentais como a luz solar, a ventilação e até, por meio destes elementos, a melhoria do espaço da cidade. Neste contexto, o olhar sobre as arquitecturas locais não terá sido esquecido ao longo das primeiras

décadas da arquitectura moderna. Na década de 30, Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel¹ ter-se-ão encarregue de fazer um levantamento de “arquitecturas sem arquitecto”. Mas não será somente isto que interessa referir logo desde este ponto. O próprio arquitecto “panfletário”, Le Corbusier, apresenta um conjunto de obras cujas inspirações, fixadas não raras vezes nos sítios e nas dinâmicas sociais das regiões, (é disso exemplo, por exemplo, a Villa Mandrot, em 1929) fazendo das preocupações culturais e sociais que este advogava, uma realidade presente nas obras que desenhava, muito além do internacionalismo e idealismo de algumas das suas ideias mais vanguardistas.

Não obstante, apesar das motivações sociais e culturais adjacentes à proposta Moderna, talvez tenha sido a internacionalização dos modelos formais das arquitecturas dos anos 30, conformados numa ideia redutora de um Estilo Internacional, o que conduziu a que a arquitectura Moderna adquirisse feições aparentemente abstractas e aparentemente distanciadas dos seus princípios basilares, revestida de uma ilusória noção de aplicação universal. Como contraponto será importante ressaltar o carácter de catálogo desse “estilo”, o qual nasce na publicação do “Estilo Internacional”, devidamente artificializada por Johnson e Hitchcock² na tentativa da construção de uma “frente comum” contra o academismo dos anos 30. Assim, nem a arquitectura moderna se prendeu exclusivamente com a mera aplicação da técnica, nem poderá o Estilo Internacional servir de bitola na análise de um tipo de arquitectura que, em si, também não conseguiu estabilizar-se numa linguagem única. Ao nível da abordagem individual - e contando que os arquitectos “do moderno” deixaram em legado obras cujo valor inquestionavelmente reconhecemos, porém, cuja razão por vezes não se aprofunda - a “pluralidade do movimento moderno”, é legível nas diversificadas abordagens de arquitectura protagonizadas pelos arquitectos modernos, o que contesta essa leitura esquemática.

A generalização dos princípios modernos e a sua aplicação desmedida, como tábua-rasa, no Mundo, inviabilizaram, parcialmente, a proposta Moderna na qual, após o período da *Unité d'Habitation*, se sentiu uma profunda necessidade de revisão, discutida nos CIAM onde se enraizava uma nova atitude que denunciava o desaparecimento dos modos de construção vernaculares (e especialmente, da sua interpretação como componentes essenciais ao acto de projectar) e da consideração dos locais e da cultura como elementos participativos na arquitectura. Além disso, o próprio processo dos Congressos Internacionais culminaria na sua dissolução, em 1959, muito por via de um desencontro geracional que se havia estabelecido entre os novos protagonistas dos congressos – nomeadamente o casal Smithson – e os “antigos” protagonistas.

A nível académico, a esquematização dos acontecimentos que compõem este período da arquitectura facilitou, na pós-modernidade, a transmissão de uma noção global do que este movimento representou para a arquitectura do Mundo. Porém, a leitura do seu compromisso com a sociedade e com o Homem para alcançar a equação que melhor respondesse às necessidades de nova e melhor habitação (determinada também pela crescente afluência de

¹ PAGANO, Giuseppe; DANIEL, Guarniero – *Architettura Rurale Italiana. Quaderno dela Triennale*. Milano: Ulrico Hoepli Editore. 1936.

² HITCHCOCK, Henry-Russel; JOHNSON, Philip - *The International Style*. New York: Norton, W. W. & Company, Inc, 1932.

peessoas às cidades em busca de melhores condições de vida, no século XIX), não pode ser dissociada do valor relativo de cada uma das abordagens feitas em nome deste mesmo Moderno, útil a um Mundo em profunda modificação e carente de abrigo de qualidade para o maior número.

Em Portugal, ao longo de um período igualmente longo, assistia-se a um conjunto de acontecimentos de ordem semelhante, porém, fortemente impactados pelo poder de uma esfera política que procurava, por intermédio da arquitectura, imprimir um determinado carácter à sociedade portuguesa deste período.

Em 1918, Raul Lino redigia *A Nossa Casa* e nesta publicação, antecédida por um processo de descoberta das particularidades das arquitecturas lusas, elencava elementos-chave da “portugalidade arquitectónica” colocando-a à luz do desenho de novas espacialidades, interessado no conforto e na valorização da técnica construtiva local e na renúncia a certas formas de arte decorativas, por vezes fruto da importação de estilos alheios ao contexto português. Na reinterpretação dos espaços e nas formas do habitar preconizada pelo arquitecto, reflecte-se, para alguns arquitectos e historiadores, a antecipação da *promenade architecturale*, como anos mais tarde haveria de ser baptizada por Le Corbusier, e uma proto-moderna forma de colocar o problema da habitação. Eventualmente, suscita-se a possibilidade de considerar Raul Lino um dos primeiros arquitectos modernos portugueses, o que não resulta em consenso.

Quando se instaurou o Regime do Estado Novo, a imposição de um estilo de arquitectura “modesto”, “pequeno” nuns aspectos, monumental noutros, prendia-se, essencialmente, com o policiamento do gosto e não com uma verdadeira defesa da arquitectura tradicional/regional portuguesa. As motivações para esta veiculação de uma imagem nacionalista da arquitectura tinham como fundamento uma inspiração do Regime em países que, na Europa, tinham uma mensagem ideológica fascista de muita força, e que se pretendia replicar, e assim, a dissonância de estilos adoptados pelo Estado Novo (do nacionalista, ao moderno, ao “Português Suave”), e até uma certa incoerência nesse processo, era motivada pela constante necessidade de reforçar uma posição política que beneficiava do fraco grau de desenvolvimento cultural do país e da instauração de formas muito claras de interpretar a ruralidade que caracterizava a sociedade portuguesa até muito tarde, no século XX.

Nesse contexto, a mensagem de Lino, especialmente quando interpretada à luz da época em que é elaborada, parece ter sido inteligentemente adaptada à propaganda do Regime, por em determinados aspectos sugerir uma leitura do território nacional que, por certa ingenuidade, coincidia com os interesses do Regime e levou a que se comesçassem a identificar na sua teoria debilidades fracturantes, não apenas do ponto de vista das suas conclusões, mas, principalmente, do ponto de vista ideológico.

A partir de 1940 começavam a tornar-se mais evidentes as divergências entre a perspectiva do Regime e a dos arquitectos e engenheiros sobre a verdade da raiz da arquitectura portuguesa e, acima de tudo, a falsidade da afirmação de um estilo único de arquitectura muito associada a uma noção muito própria de “nacionalidade”.

Resultou desta divergência, inevitavelmente, em primeiro lugar, o Inquérito à Habitação Rural, e o confronto de perspectivas exponenciou-se em 1948, quando os títulos dos jornais noticiaram o I Congresso Nacional de Arquitectura, e, de uma forma muito simplificada, o manifesto contra o condicionamento do trabalho dos arquitectos interessados em lutar

pela verdade da arquitectura em Portugal em duas frentes: fazer frente ao problema da casa portuguesa, enquanto estilo, e, simultaneamente, a resistência à invasão das arquitecturas internacionalistas (adoptadas estrategicamente pelo Regime ao longo dos anos 30), demasiado pragmáticas relativamente às peculiaridades regionais do país. A partir de então, propunha-se o encontro saudável, como sugeria Mário Bonito, entre modernidade e identidade. Um encontro saudável entre duas dimensões de construção: a necessária ao futuro e a necessária à identidade cultural.

Em 1959 venciam as “arquitecturas do necessário” e o Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa, posteriormente apelidado de Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal, era conduzido com um duplo sentido. Para o governo, a confirmação de um imaginário arquitectónico de carácter nacionalista; para os arquitectos, a confirmação de que as arquitecturas regionais portuguesas respiravam uma modernidade e racionalismo intrínsecos.

Conforme inicialmente explicado, e para justificar ao leitor o conjunto de temas até aqui abordados, o trabalho de investigação que se apresenta parte da inquietação suscitada pelo conceito de sustentabilidade que se vê entranhado na cultura arquitectónica contemporânea na forma de slogans e estratégias de projecto e construção, muitas vezes, pouco reveladoras da consciência global que o relatório Brundtland pedia como acto reflexivo sobre a nossa permanência no futuro.

Em consequência desta “impressão” e inquietude, o “retorno ao passado” e o estudo da arquitectura Moderna do século XX adensam a sensação da falta de sentido lógico de algumas das proposições defendidas em nome da arquitectura sustentável, pois, mesmo sem aprofundar o estudo do Movimento Moderno além das suas bases ideológicas e metodológicas, evidencia-se a incoerência da interpretação da sustentabilidade como um conceito de base social directamente contraposto à arquitectura Moderna (também esta de sentido social), quando as propostas decorrentes da primeira são igualmente generalizadoras da interpretação linear das propostas da segunda. Do mesmo modo, no contexto da arquitectura Moderna, tanto a nível nacional como a nível internacional, entende-se pouco salutar qualquer forma de generalização da compreensão de modelos arquitectónicos, sejam eles mais tecnológicos ou mais tradicionais. E com o aprofundar do estudo das razões e materializações da arquitectura moderna europeia e portuguesa adensa-se a sensação de se assistir a percursos que na verdade poderiam ser entendidos como paralelos, por vezes coincidentes, na recuperação da verdadeira função da arquitectura.

Rui Ramos levanta a questão da modernidade sob uma perspectiva alternativa, afirmando que “*observar o significado de ‘ser moderno’, para os arquitectos na passagem do século XIX para o século XX, implica tratar diferentes interpretações que tematizam a modernidade como uma controvérsia*”.³

O objectivo adjacente a esta investigação, compreendidas várias frentes de acção dentro do Movimento Moderno, tanto a nível internacional como no caso português, é fazer a sua leitura crítica (uma [re]visita à luz do tempo e dos problemas actuais) no sentido de encontrar nesta, aspectos e formas de construção que possam mais eficazmente responder às novas exigências ambientais, sociais, culturais e económicas. Por se considerar que a base do projecto arquitectónico se constitui de incoerências, condicionantes e da delineação de estratégias

³ RAMOS, Rui - *Ser moderno em 1900: a arquitectura de Ventura Terra e Raul Lino*. In *Colóquio Caminhos e identidades da modernidade: 1910, o Edifício Chiado em Coimbra*. Coimbra: CMC., 2010, p. 2-3.

diversificadas que resultam de um processo que parte do local e beneficia do enraizamento no mesmo (portanto, estabelecido caso a caso) e, simultaneamente, considerando a variedade de sentidos de interpretação dos elementos então em estudo, considera-se importante reler o processo do movimento moderno internacional e em Portugal bem como reavaliar o conceito da sustentabilidade partindo de uma base de análise transversal que assenta na sugestão de uma visão alternativa dos factos, e da tentativa, inclusivamente, de ver para lá da controvérsia que lhes possa estar associada. Assim, se em algum momento a presente introdução parece sugerir uma abordagem esquemática da arquitectura moderna internacional, vale a pena esclarecer que se pretende passar ao leitor, mais do que um conjunto perfeitamente estabelecido de conclusões, um trabalho que resultou em agradável percurso de descoberta e que beneficiou largamente dos avanços e recuos intrínsecos a um processo de investigação que se quis intenso e clarificador.

III Metodologia de investigação

Contrariamente ao que é explicado na introdução, o processo metodológico e de investigação que deu origem à presente dissertação não se encontra alinhado com a proposta de organização temática do índice. Um dos princípios que se estabeleceu como linha de orientação do trabalho foi o de que a sustentabilidade, por si só, não deveria ser encarada como uma finalidade mas antes como uma componente da arquitectura pensando num determinado objetivo global, longe de qualquer (pre)conceito, e desse modo, não se deveria fixar como elemento motor na investigação. Nesta posição central compreendeu-se que se devia fixar a revisita ao passado para procurar a justificação para que a arquitectura moderna se veja frequentemente associada a uma imagem de abstracção que se considerava desajustada.

Primeiramente procedeu-se à leitura exaustiva, crítica e variada de elementos que explicassem o curso dos acontecimentos, ideias, ideologias e aplicações práticas dos princípios de projecto Moderno. Procurou ler-se exaustivamente o máximo de informação disponível sobre as questões associadas à modernidade portuguesa e europeia para consolidar os conhecimentos fundamentais a uma boa base de entendimento dos acontecimentos descritos, bem como a possibilidade da definição de linhas paralelas e transversais entre o universo internacional e português. Ao mesmo tempo, a procura de uma renovada leitura sobre estes momentos sugeria profunda consciência para a leitura de livros escolhidos ou sugeridos pelo próprio processo de investigação, como, ainda, de artigos que colocassem as mesmas questões no seu tempo real, já que a leitura de um livro pressupõe sempre o entendimento da perspectiva do autor, mesmo que esta surja inadvertidamente e o artigo de revista de arquitectura da época (sendo fácil o acesso a um grande número de elementos escritos), redigido no tempo verdadeiro em que as coisas acontecem, revela os acontecimentos com um outro nível de precisão.

Numa segunda fase, as leituras sobre a arquitectura moderna sugeriam a dedicação de mais atenção às subtilezas que vêm a pontuar tanto o panorama da arquitectura nacional, como internacional, isto é, a busca de elementos que colocassem em evidência as alternativas à linguagem “Moderna Internacional” ou internacionalista, exploradas pelos vários arquitectos em análise. E assim, as leituras secundárias dos CIAM, dos fundamentos do Movimento Moderno, das propostas arquitectónicas dos mestres, das pesquisas de Raul Lino e de *A Nossa Casa* (versus a sua interpretação como estilo), dos Congressos e Inquéritos realizados em Portugal e os momentos de intercâmbio cultural e arquitectónico entre Portugal e estrangeiro foram tornando mais clara a naturalidade do projecto moderno, em especial, da

sua possível adequação a contextos reais e objetivos.

A análise da sustentabilidade apoiou-se numa abordagem às suas premissas iniciais e no esclarecimento diagonal de alguns dos princípios de projecto indispensáveis a uma arquitectura agradável aos sentidos, saudável, de sentido de responsabilidade ecológica e social e termicamente confortável. Não se aprofundaram as questões das certificações porque, por um lado, impera a consciência da distância temporal (e, com isso, de estratégia e tecnologia de construção) entre as certificações contemporâneas e o período em estudo e, por outro, se encara a questão da sustentabilidade e da permanência da obra arquitectónica no tempo, como algo que se suporta mais determinantemente por um desenho de projecto consciencioso, inteligente e adaptado. Tendo a análise estas premissas, e a intenção de compreender a arquitectura pelo processo que subjaz ao resultado final, e tendo sido Francisco Moita o primeiro arquitecto em Portugal a sistematizar a abordagem à arquitectura solar passiva salienta-se a sua teorização sobre o tema, bem como as estratégias de desenho arquitectónico por ele apresentados que favorecem a leitura da permanência da arquitectura assente, mais do que em propostas-tipo de desenho arquitectónico ou forma de construção, na interpretação do acto projectual como algo racional, consciente das condicionantes que regem cada caso e, portanto, e individualizado.

Por fim, seleccionaram-se três casos de estudo na região de “Entre Douro e Minho” através das quais se pretende confirmar a articulação das três grandezas descritas: a Modernidade, o Regionalismo e a Sustentabilidade, ou Permanência. No estudo da Casa das Marinhas, da Casa de Férias em Ofir e na casa de Chá da Boa Nova, adoptou-se uma estratégia de análise e reflexão assente sobre o processo das obras, isto é, a leitura das entrelinhas tanto das palavras proferidas pelos arquitectos nas memórias descritivas, como do enquadramento dos projectos no contexto controverso do período Moderno do século XX. O estudo das obras seleccionadas, bem como o recurso a outras que suportam a sua análise, serviram de suporte ao entendimento destes cruzamentos entre Portugal e o Estrangeiro, entre local e global, e de que forma a assimilação dos aspectos nacionais e modernos e das arquitecturas locais se deu de forma natural e perfeitamente lógica, encarando-se a arquitectura como algo que ganha raízes nos sítios onde “nasce”. Procedeu-se, assim, ao estudo das três obras recorrendo aos processos de obra originais e tratando de fazer toda a releitura dos princípios de sustentabilidade e arquitectura solar passiva como um vegetal que se sobrepõe à obra feita para evidenciar pontos de coincidência.

IV Estrutura

Com base nas questões explanadas no ponto III, dividiu-se o trabalho em dois grandes grupos os quais são constituídos por cinco pequenos grupos de análise, cuja ordem foi aconselhada pelo longo processo de recolha de informação. Mas esclarece-se o leitor, a dissertação não apresenta uma “Parte I” e uma “Parte 2”, por se considerar que tal criaria uma segmentação demasiado rígida entre temas, quando o que se pretendia com a organização dos capítulos que se seguida se explicam era que o processo de investigação, cujo crescendo se crê estar em evidência evidencia no decorrer do trabalho escrito, possibilitasse a quem lê acompanhar o raciocínio que conduziu todo o trabalho, livre de condicionalismos de estruturação teórica.

O capítulo 1, LINHA TEMPORAL, é constituído por uma linha temporal que condensa

todos os aspectos que, ao longo do trabalho, vão sendo discutidos e salientados, servindo de apoio para a confirmação das relações no trabalho estudadas. A mesma linha temporal permite, de alguma forma, uma transposição de uma complexa teia de relações que em termos visuais se vê facilitada pelo elemento gráfico da linha do tempo, das cores associadas aos temas e da divisão entre Nacional e Internacional cujos alinhamentos permitem compreender algumas das coincidências e influências referidas no texto.

O capítulo 2, NOTÍCIAS DA EUROPA, é dedicado à contextualização do problema moderno a nível internacional, elencando-se aspectos fundamentais da obra de alguns dos principais arquitectos em actividade e os valores que cada um defendia em nome de uma nova arquitectura. Simultaneamente, opera-se a tentativa de esclarecer alguns aspectos sobre os fundamentos da arquitectura Moderna, numa leitura muito abreviada de algumas passagens dos CIAM que tratam da clarificação de uma posição alternativa à uniformizadora visão internacionalista que, mesmo a nível bibliográfico, ainda hoje permanece pouco clara.

No capítulo 3, O CASO PORTUGUÊS [Entre Casas], é exposto o processo evolutivo da arquitectura portuguesa do século XX, desde as lutas iniciais entre o racionalismo francês de Ventura Terra e o nacionalismo de Raul Lino. Evidencia-se, por um lado, a importância que o atraso tecnológico teve no nosso país, mas, em contrapartida, a interpretação dos vários momentos de reacção e confrontação ideológica que, na sua essência, parecem revelar um fio condutor oposto às conclusões que uma leitura superficial desta época possa gerar, procurando ler, na falta de unidade ideológica, em torno dos vários acontecimentos. São abordadas as questões da Casa Portuguesa, o Inquérito à Habitação Rural, o I Congresso Nacional de Arquitectura, a participação portuguesa no CIAM e o Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal.

No capítulo 4, PERMANÊNCIA, é feito um estudo crítico sobre o conceito da sustentabilidade e as suas premissas, anotando-se um conjunto de debilidades e chamadas de atenção no que concerne à responsabilidade dos arquitectos para a contemplação da situação real e individualizada do contexto de cada projecto desenvolvido. Trata-se a questão do ponto de vista de que a “sustentabilidade” verificar-se-á mais operativa quando se distancia do conceito para se focar em questões mais práticas. Substitui-se o conceito de sustentabilidade pelo conceito de permanência por se entender que a palavra Sustentável se encontra carregada de preconceitos e frágeis interpretações. Assim, pretende-se uma noção que seja mais propícia à leitura de estratégias de projecto, e menos de obrigações legais ou adequação conceptual. O contributo de Francisco Moita suporta esta perspectiva do processo projectual versus a ideia generalizada de estratégia ou certificação.

No capítulo 5, “ENTRE MINHO E DOURO LITORAL”: 3 casos de estudo, são analisadas três obras da arquitectura portuguesa do século XX. Como introdução ao capítulo procede-se ao esclarecimento da escolha das obras em estudo e a interpretação da relação destas com o território cujo nome é revisitado do Inquérito e das antigas cartas geográficas portuguesas. A Casa das Marinhas, a Casa de Férias em Ofir e a Casa de Chá da Boa Nova, são relidas num paralelo com as suas possíveis influências ou inspirações Modernas Internacionais, Regionais (ou Populares) e os princípios de arquitectura solar passiva elencados por Francisco Moita, em 1987. A leitura global que decorre desta análise promove o encontro de princípios Modernos, Regionais e sustentáveis, a interpretação da sua possível e benéfica colaboração em projecto.

²| LINHA TEMPORAL

Linha Temporal

Conforme havia sido referido na introdução, ao longo do processo de investigação e escrita do presente trabalho sentiu-se a necessidade de desenvolver uma linha temporal que condensasse todos os aspectos que ao longo da análise iam sendo discutidos e salientados. Numa primeira fase, esta linha temporal serviu de apoio a uma apresentação pública da dissertação⁴ (à data, ainda em desenvolvimento), por ser um elemento que (na falta de conclusões finais que esclarecessem rigorosamente, além do processo de trabalho, um conjunto de possíveis conclusões) poderia oferecer uma vista geral e “temporalizada” das ideias essenciais em análise e do conjunto de impressões que se pretendia confirmar.






Porém, mais do que o condensar de informações em estudo, esta acabou por se revelar extremamente útil como processo auxiliar de trabalho, dada a forma como se estrutura e o facto de colocar em destaque, simultaneamente, acontecimentos Históricos, Sociais e Políticos, da História da Arquitectura, Obras edificadas, Publicações e artigos da época e a evolução do conceito da Sustentabilidade. Esta acabou por se ir transformando, a par e passo, num novo elemento de consulta e análise contribuindo para a orientação e confirmação de ideias.

Sendo que se propõe uma leitura alternativa de um vasto período de acontecimentos e que nessa leitura se traçam pontos de paralelismo e coincidência entre situações ligadas à arquitectura Nacional e Internacional (além de que o resultado da pesquisa desenvolvida para este trabalho representa um conjunto de informações muito denso), considerou-se a integração da Linha Temporal na versão final da dissertação e a sua utilização na mesma perspectiva, de processo auxiliar à interpretação dos elementos analisados, das suas relações e de elemento orientador da análise crítica promovida pela autora, desta vez, ao serviço do leitor.

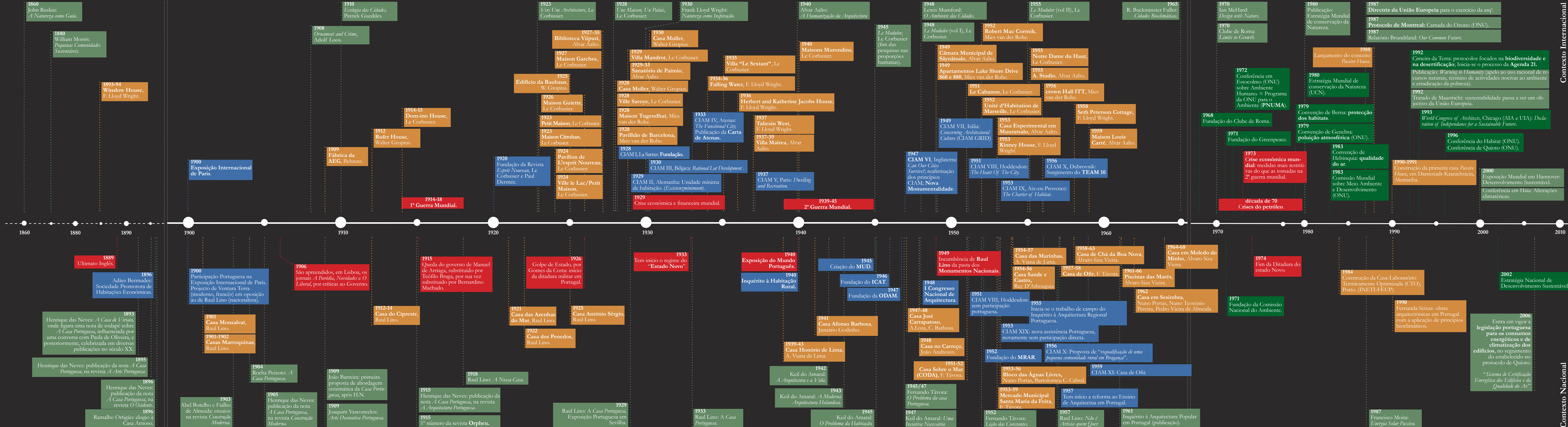
No elemento de análise apresentado salientam-se acontecimentos Históricos de cariz social e político, arquitectónico, obras que servem de suporte à interpretação da Modernidade do século XX e algumas publicações que, além de acompanharem e reflectirem as temáticas em discussão, servem de elemento localizador dos temas no tempo “real”. Articulando a actividade arquitectónica da época com um conjunto de artigos e publicações estudados, a importância da Linha Temporal prende-se com o seu papel fundamental em situar o leitor e orientar a sua interpretação dos factos descritos temporalizando-os no seu “tempo”.

Pelo exposto, o presente elemento de análise é apresentado num ponto inicial do trabalho, antecedendo toda a análise feita ao Movimento Moderno a nível Internacional e Nacional, à Sustentabilidade e aos Casos de Estudo e, pontualmente, surgirão excertos da sua composição com o objectivo de evidenciar as relação entre as partes e a leitura, em segundo plano, de uma tendência a que se assiste na arquitectura desde há muitos séculos: as ideias e os movimentos da História e da História da Arquitectura tendem a repetir-se e o retorno ao Passado, como forma de reorientação e reflexão operativa, é uma acção recorrente, útil e necessária, no campo da arquitectura.

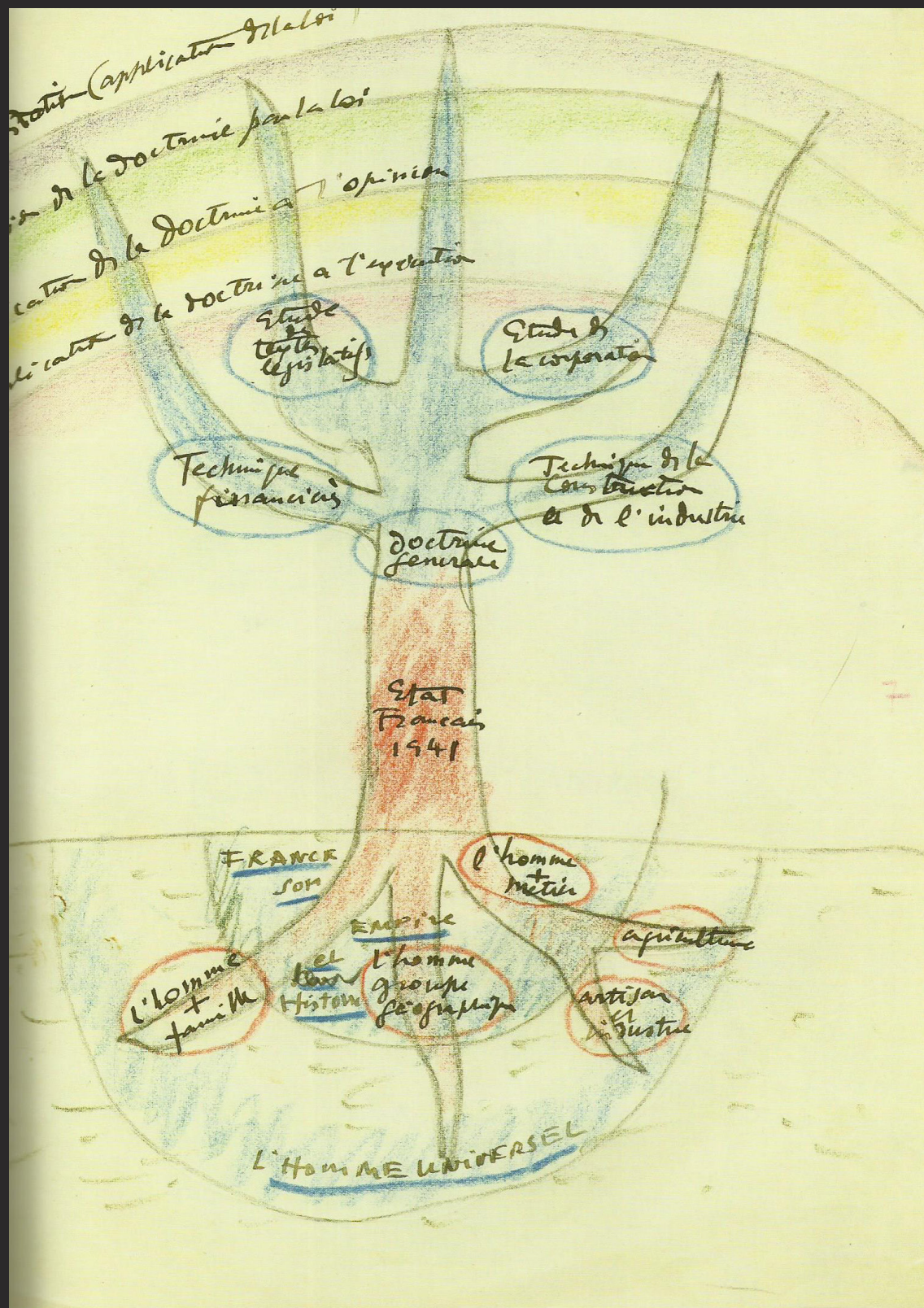
Legenda:

-  Apontamentos Históricos, sociais e políticos.
-  Apontamentos da História da arquitectura.
-  Obras edificadas.
-  Publicações e artigos.
-  Elementos e publicações associados à Sustentabilidade.

⁴ NUNES, Bruna; VALE, Clara Pimenta do - *To gaze on the Past on behalf of the Future*. 11th meeting of young researchers. Porto: University of Porto, 2018.



^{3|} NOTÍCIAS DA EUROPA



[1]

[1] Croquis para *La Maison des Hommes*, para a publicação com o mesmo nome, Le Corbusier e François de Pierrefeu (1942).

Nota ao Leitor, nº 1

Procurando orientar e esclarecer algumas dúvidas que possa surgir ao leitor na leitura do capítulo 3, o resultado pretendido com a escrita dos parágrafos que se seguem não foi, nem resultaria em sentido para a autora, o de alcançar a definição correcta e absoluta nem do que são as definições e os caminhos do Movimento Moderno, nem o de afirmar um caminho único de análise.

Em primeiro lugar, a ordem de raciocínio explanada na introdução não se reflecte na organização do corpo da dissertação por se ter considerado prudente que a história pudesse ser contada de acordo com a passagem do tempo. De outro modo, uma estruturação que fosse mais fiel ao processo de investigação em si, resultaria em saltos temporais que dificultariam a interpretação de uma mensagem que se pretende passar. Simultaneamente, considerou-se mais importante destacar a evolução histórica da arquitectura moderna do século XX até chegar à questão da sustentabilidade como um complemento de projecto - que é a forma como ela é aqui entendida - evitando que esta fosse vista como a origem de um problema, ou como uma solução final para outro problema.

O que se pretende com a inversão da ordem de ideias é que a arquitectura moderna possa valer pelo valor da pluralidade adjacente à obra dos vários arquitectos que associamos a este período da história da arquitectura mundial, pluralidade que contesta qualquer tendência generalista. A história aqui contada, não na íntegra, mas através da selecção de elementos específicos e alternativos, reflecte uma inquietação e uma confirmação. Assim, referindo que é conhecido o risco e a ousadia de propor contar a história do Movimento Moderno em pouco mais do que 35 páginas (e com efeito pode até salientar-se o curto espaço dedicado ao CIAM), o que se propõe com estas notas quase soltas é partilhar um processo de descoberta que se pautou pela não aderência a formas rígidas de interpretação da Arquitectura Moderna e por olhá-la de forma alternativa.

O mesmo poderá ser referido sobre o capítulo 4 [O Caso Português], onde se procura, na discussão de temas muito diversos e, em certos pontos, algo complexos e controversos, estabelecer possíveis linhas de conexão que formam a continuidade de uma maneira portuguesa de estar em arquitectura.

A demanda por uma nova arquitectura atingia o seu clímax em 1853, apesar de esta consciência ter despertado décadas antes, quando Thomas Hope em 1835 exigia uma “*architectura contemporânea*” e T. L. Donaldson, em 1842, referia que um olhar sobre os seus princípios fundamentais, nunca antes se haviam sentido tão necessário, já que se vivia na fixação ao “passado”, à ornamentação e à cópia estéril e serventil. O final do século XIX traz consigo dois problemas ao nível das manifestações artísticas. Absorvidas por um decorativismo excessivo, e um problema de cópia de elementos do passado, a função e o sentido da Modernidade que aparentava querer implementar-se⁵, a arquitectura e a produção artística haviam-se desligado da sua essência, de arte/ciência que constrói para bem abrigar, ligado ao sítio e às suas condicionantes. A instituição de uma cegueira premeditada em torno de ideologias frágeis sobre o certo e o errado das acepções de beleza que punham em causa a necessária adequação aos problemas reais da vida, conduziam a um mimetismo quase dogmático que não admitia a colocação das questões artísticas de forma alternativa.⁶

Morris e Ruskin alertavam para a superficialidade da actividade de arquitectos e artistas da altura e para o desaparecimento do sentido prático da disciplina arquitectónica, e revelavam os primeiros ecos de uma mudança na interpretação da arte, a qual pretendiam mais adequada ao povo que dela usufruía. Propunham uma nova perspectiva relativamente ao papel do artista e da arquitectura, cuja missão principal era de desenhar habitações para os Homens, e oferecer-lhes a melhor qualidade de vida, que os novos meios técnicos originados pelo progresso possibilitavam. A ruptura operada no contexto da industrialização conduziu ao entendimento de que a arte perdera as suas raízes e os artistas se haviam distanciado da vida quotidiana para se entregarem ao sonho revisionista de formas artísticas antigas.⁷

Da nova era já se viam os sinais.⁸ Porém, a ornamentação, “*aquele elemento que confere a um edifício determinadas características sublimes ou belas, mas que fora disso é desnecessário*”, havia-se revestido da “*ausência de sentido da unidade essencial da arquitectura (...)*”, e como consequência, os edifícios então erigidos eram considerados “*toscos, vulgares e sobrecarregadíssimos de ornamentos.*”⁹

Ainda no século XIX começam a reunir-se as condições para pôr em prática um conjunto de preocupações enunciados com o rumo da produção arquitectónica, muito graças à construção de pontes de ferro (dados os valores estéticos da elegância e elasticidade do material). Características como a leveza e a alta plasticidade, conquistavam um lugar de destaque tanto em obras de engenharia civil como de arquitectura, por razões, essencialmente,

⁵ COLLINS, Peter - *Changing Ideals in Modern Architecture; 1750-1950*. 2nd edition. [S.I.]: Mc. Gill - Queens University press, 1998. p. 128-129.

⁶ PEVSNER, Nikolaus- *Os Pioneiros do Design Moderno* - trad. João Paulo Monteiro. [S.I.]: Ulisseia, 1975, p. 19.

⁷ MORRIS, William in PEVSNER, Nikolaus- *Os Pioneiros do Design Moderno* - trad. João Paulo Monteiro. [S.I.]: Ulisseia, 1975, p. 22.

⁸ COLLINS, Peter - *Changing Ideals in Modern Architecture; 1750-1950*. 2nd edition. [S.I.]: Mc. Gill - Queens University press, 1998. p. 128.

⁹ PEVSNER, Nikolaus- *Os Pioneiros do Design Moderno* - trad. João Paulo Monteiro. [S.I.]: Ulisseia, 1975, p. 17.

práticas^{10 11} como era o caso da libertação da estrutura da fachada do edifício possibilitada pelos novos materiais de construção. O aço, em particular, alcançaria uma importância muito especial e, ao nível da arquitectura, passou a viver-se na sua dependência, já que, pela sua leveza e flexibilidade, os novos edifícios de referência (os arranha-céus, cuja espinha dorsal era feita neste metal) configuravam-se em construções em altura que representavam a todos os níveis uma novidade extraordinária. Após esta descoberta, o desafio passaria pela aplicação destes novos princípios às estruturas tradicionais/convencionais,¹² tratando-se de interpretar as limitações dos materiais novos para os colocar em contextos diversificados. Ao nível da escala das intervenções, outro aspecto que classifica a arquitectura daqui em diante é a passagem do individualismo programático da acção de pequena escala, para a abordagem da grande escala e do urbanismo.¹³ Apesar de as novas técnicas construtivas permitirem a elaboração de novos programas e escalas construtivas, o facto de estes não se enquadrarem no léxico arquitectónico conhecido pela maioria, resultavam na demorada e difícil aceitação destas novas formas de pensar a habitação do Homem.¹⁴

Lugar do Homem comum

Os discursos urbanísticos passavam a ser colocados como base de sustentação para a nova era, por se compreender que nenhum ambiente em que não se equacionasse o impacto dos edifícios na qualidade dos espaços públicos conferiria, realmente, o estado de espírito necessário à evolução desejada. Reflexo da consciência para a importância de alcançar uma arquitectura projectável no futuro¹⁵, estabelecia-se a devolução do papel central da arquitectura ao Homem e a procura de formas distintas para responder a todas as necessidades que este apresentava e começa a interiorizar-se que o acto de projectar não se poderia cingir a uma crítica continuada a um conjunto de elementos estéticos, que as cidades eram vítimas de males muito evidentes e que o impacto dos novos exemplos de arquitectura não se verificaria, enquanto a cidade permanecesse desajustada das necessidades “actuais”.¹⁶

Segundo Gillo Dorfles, os valores estéticos começaram a transferir-se “*de uma dimensão individualista e ainda parcialmente artesanal (como era a arquitectura no princípio do século) para uma dimensão territorial relacionada com toda a ecossfera humana, entendendo-se por ‘ecossfera’ precisamente a confluência dos elementos naturais e artificiais, urbanísticos do território, antropológicos e ambientais que dizem respeito ao habitat dentro do qual se desenvolve a actividade social do homem.*”¹⁷ O Movimento Moderno, apresentava-se, assim, ao Homem como uma reserva de novas preocupações sociológicas, antropológicas e ecológicas, e com o advento da nova corrente racionalista (que representava o novo rumo entre a recusa liminar de imitar o antigo e a recusa de um excessivo tecnicismo

¹⁰ DORFLES, Gillo- *A arquitectura moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed.70, 1986, p. 17.

¹¹ Tornaram-se, os comboios, uma forma de deslocação de excelência para troca de bens e produtos entre a indústria e as cidades, o que reverteu a favor do ferro como material de construção inovador. Daqui em diante, seria aplicado na construção de mercados cobertos e estações de caminho-de-ferro (como forma de expressão de necessidades formais até então latentes) de que há, como exemplo, o Palácio de Cristal para a Exposição de Londres e a *Galérie d'Orléans*.

¹² PEVSNER, Nikolaus- *Os Pioneiros do Design Moderno* - trad. João Paulo Monteiro. [S.I.]: Ulisseia, 1975, p. 148-150.

¹³ DORFLES, Gillo- *A arquitectura moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed.70, 1986, p. 9.

¹⁴ COLLINS, Peter - *Changing Ideals in Modern Architecture; 1750-1950*. 2nd edition. [S.I.]: Mc. Gill - Queens University press, 1998. p. 130.

¹⁵ Como afirmaria Le Corbusier, o urbanismo seria o veículo necessário à implementação destas novas formas de considerar o lugar do Homem na arquitectura e o urbanismo como veículo de tradição, cadeia das inovações. LE CORBUSIER - *Conversas com os Estudantes das Escolas de Arquitectura*. Lisboa: Cotovia, 2003, p. 37.

¹⁶ PEVSNER, Nikolaus- *Os Pioneiros do Design Moderno* - trad. João Paulo Monteiro. [S.I.]: Ulisseia, 1975, p. 192.

¹⁷ DORFLES, Gillo- *A arquitectura moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed.70, 1986, p. 12.

estandardizador),¹⁸ começava a pôr-se a hipótese de um funcionalismo arquitectural cuja lógica central era resolver a estagnação barroca da época, e trazer a debate a “*missão mundial e dos valores éticos do trabalho quotidiano*”,¹⁹ bem como o interesse numa mudança no campo social e tecnológico, recentemente implementadas na civilização em “contemporaneização”²⁰, que no campo arquitectónico ainda não se reflectia.

A funcionalidade, sinónimo moderno de adequação ao meio social, económico e cultural, poderia ser veiculada também no sentido de melhorar a saúde das pessoas através da melhoria da saúde dos edifícios e através de uma maior coerência entre a função de um edifício e os materiais que tornem eficiente essa função (uma certa verdade dos materiais modernos).²¹ E, neste sentido, a compreensão de que as ferramentas modernas poderiam impulsionar a arte e valorizar também as arquitecturas tradicionais sem que houvesse a necessidade de ignorar, por um lado, os avanços tecnológicos e, por outro, estes elementos identitários que reservam aos artistas e às pessoas “comuns” o direito da participação, era um slogan de Morris. Este era capaz de reconhecer as valências do uso da máquina desde que fôssemos seus “*senhores*” usando-as no sentido de alcançar “*melhores condições de vida*”, de forma a restaurar a vitalidade progressista que sempre caracterizou a arte e a arquitectura.²²

Esta perspectiva mais socializada das valências da máquina e das novas formas de arquitectura e urbanismo, é importante para responder às problemáticas sociais que advêm do desenvolvimento industrial acelerado, uma vez que, no contexto do florescimento das estruturas fabris, se relata um afluente abandono das áreas rurais em substituição pela cidade e pela vida industrial (aparentemente, a única forma de se atingir a qualidade de vida mínima). Este movimento pendular precisa de ser encarado de dois pontos de vista diferentes. Da mesma forma que a cidade industrial gerava oportunidade de sobrevivência a uma série de indivíduos que no campo não alcançavam as condições de subsistência necessárias, os novos meios de produção geraram uma tremenda necessidade de mão-de-obra, e era entre a população rural que existia a força de trabalho necessária disponível para suprir essa necessidade. Porém, as condições de vida num e noutro contexto eram, em si, em termos de qualidade, igualmente frágeis. O aumento, sem precedentes, da concentração de pessoas nas cidades industriais promoveu um crescimento urbano descontrolado (até porque os avanços na ciência aumentavam as chances de uma vida mais duradoura e observava-se, também, um aumento da natalidade e uma diminuição da taxa de mortalidade). Nos blocos de habitação operária achou-se a solução para responder aos novos aglomerados de pessoas, e assim, enquanto as condições de vida no campo se definiam por uma pobreza extrema e recursos muito escassos, na cidade, os bairros industriais, demasiadamente ocupados (alcançados por meio da transformação sem o mínimo planeamento, de ajuntamentos desgovernados), por sua vez, não ofereciam condições de saneamento e privacidade necessárias a uma vida humana.²³

Havia-se esquecido o valor da casa, e, ao mesmo tempo, acabavam por esquecer-se

¹⁸ DORFLES, Gillo- *A arquitectura moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed.70, 1986, p. 11.

¹⁹ PEVSNER, Nikolaus- *Os Pioneiros do Design Moderno* - trad. João Paulo Monteiro. [S.I.]: Ulisseia, 1975, p. 58-67.

²⁰ COLLINS, Peter - *Changing Ideals in Modern Architecture; 1750-1950*. 2nd edition. [S.I.]: Mc. Gill - Queens University press, 1998. p. 130.

²¹ DORFLES, Gillo- *A arquitectura moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed.70, 1986, p. 14.

²² COLLINS, Peter - *Changing Ideals in Modern Architecture; 1750-1950*. 2nd edition. [S.I.]: Mc. Gill - Queens University press, 1998. p. 129.

²³ FRAMPTON, Kenneth - *Modern Architecture, A Critical History*. 4th edition. Londres: Thames and Hudson. 2007, p. 29.

também as úteis técnicas de construção tradicionais (que passavam entre gerações com a actualização da vida) substituídas pelas novas técnicas (ilusoriamente acreditando-se numa melhor produção arquitectónica). E em consequência disto, assiste-se à quebra de um ciclo de transmissão de conhecimento e experiências construtivas. A arquitectura, que na sua vertente mais tradicional, ia-se transformando lentamente e o antigo ia dando lugar ao novo sempre considerando-o como uma acumulação de lições, perde o carácter tradicional (em si, também progressista).²⁴

A mudança necessária para uma melhoria das condições de vida humana não passava apenas pela mudança dos espaços individuais em que o Homem se relacionava numa estreita esfera. Mais importante seria tornar as cidades permeáveis o suficiente para que o espaço social, em que o indivíduo forma uma teia de relações, fosse igualmente desenvolvido e interessante. Gropius defendia esta ideia segundo uma lógica de uma arquitectura social que conjugasse “*as necessidades do indivíduo com as da colectividade*”, integrando esta arte num íntimo diálogo com a sociedade e a sua nova orientação técnico-industrial,²⁵ e muito contribuiu “*para que a principal orientação do trabalho do arquitecto fosse o progresso comum e não o engrandecimento individual*”, mudança de carácter unitário, racional e objectivo.²⁶

O Ecletismo, a Casa, a Máquina.

A arquitectura moderna teve um impacto mais significativo, inicialmente, nos Estados Unidos, França, Alemanha e Áustria por serem os países melhor munidos dos artefactos da industrialização e que, naturalmente, revelavam maior capacidade para o desenvolvimento da filosofia do progresso. Este facto explica por que razão é nestes países que primeiro se encontram obras de cariz verdadeiramente moderno e inovador, de que as obras de Auguste Perret e Tony Garnier, da França, são exemplos, pioneiros na utilização de materiais modernos (nomeadamente, o betão).²⁷

O movimento *Arts and Crafts* surge em representação de uma procurada ruptura assumindo a forma de um “*movimento artístico*” a favor e em representação do progresso, esteticamente capaz de se assemelhar a todas as outras formas de arte, tentativa de reaproximação da arte à sua verdadeira essência através da recuperação da ideia do “*artífice-desenhador*”, combativo relativamente às violações escandalosas dos princípios da produção artística. Sentia-se um expressivo apelo a favor do respeito pela natureza dos materiais e da importância da honestidade da decoração devendo entender-se o recurso a esses elementos, exclusivamente, numa forma simplificada em que, por via dos recursos da indústria, se adaptassem as formas

²⁴ DORFLES, Gillo- *A arquitectura moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed.70, 1986, p. 50.

²⁵ DORFLES, Gillo- *A arquitectura moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed.70, 1986, p. 50.

²⁶ BENÉVOLO, Leonardo- *O Último Capítulo da Arquitectura Moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed. 70, 1985, p. 45.

²⁷ O Betão aplicado tanto no exterior como no interior sem nenhum cuidado de ocultação da matéria em si, ou do seu carácter e, mais importante, sem a mínima intenção de o adaptar ao gosto antigo. Além disso, assiste-se ao exercício prático daqueles que seriam os princípios fundamentais de quaisquer obras modernas nos anos seguintes: a estrutura em betão, os andares superiores recuados, por outro lado, já uma antecipação do terraço-jardim, a estrutura à vista na fachada e uma certa nudez que, à época, era até considerada impúdica. In PEVSNER, Nikolaus- *Os Pioneiros do Design Moderno* - trad. João Paulo Monteiro. [S.I.]: Ulisseia, 1975, p. 190.

artísticas tradicionais.^{28 29} Defendia-se que o aspecto dos edifícios tinha que estar relacionado, estritamente, com a *conveniência*, a *construção* e a *adequação* e que toda a decoração fosse reduzida à constituição dos elementos essenciais do edifício.³⁰

A beleza da máquina era apreciada, porque ela era útil ao desenvolvimento arquitectónico.

Oscar Wilde havia reconhecido a sua beleza,³¹ considerando que não devia haver preocupação com a decoração elaborada dada a coincidência entre a linha de força e a linha de beleza. Sullivan, afirmava que “*do ponto de vista espiritual a decoração [era] um luxo e não uma necessidade*”, pelo que o nosso pensamento devia centrar-se em fazer “*edifícios que, na sua nudez, fossem esbeltos e bem formados*”. Schuyler e Sturgis sugeriam que se construíssem temporariamente edifícios muito simples e que se considerasse a possibilidade de um novo estilo apenas quando os arquitectos demonstrassem capacidades para “*recorrer apenas, como fontes de efeito arquitectónico, ao edifício, à construção e ao uso dos materiais...*”. Otto Wagner apontava um novo caminho para a arquitectura (o qual se poderia ler mais tarde no discurso de Le Corbusier) com “*linhas horizontais como as que dominavam na Antiguidade, tectos planos, uma grande simplicidade e uma enérgica exibição dos materiais e da construção*”, enquanto Adolf Loos defendia que “*A aspiração da Humanidade é, pelo contrário, descobrir a beleza nas formas, em vez de a fazer depender da ornamentação*”, e considerava que era no equilíbrio entre a utilidade e a harmonia de todas as partes que residia a beleza da obra. Advogava a favor do artífice de metais pobres, a ausência completa de ornamentação e a dignidade das proporções que preenchem com graciosidade o espaço do ornamento,³² sendo que a qualidade essencial da forma arquitectónica era de se adaptar às demandas da estrutura.³³ Para Pevsner, como para a maioria dos arquitectos do início do Movimento Moderno, era importante que o génio arquitectónico desaparecesse para dar lugar à resposta eficaz a problemas claros e bem colocados que resolvessem os problemas sociais e da habitação então observados. Dizia ser necessária uma mudança na atitude do arquitecto para acompanhar o consumismo e o capitalismo da máquina, e que, a esse respeito, tendo, talvez, “*desaparecido para sempre a maneira quente e directa como eram feitos os edifícios do passado, graças a séculos de artesanato e a uma relação mais pessoal entre o arquitecto e o cliente*”, apontava que “*Neste nosso século o arquitecto tem de ser mais frio para poder dominar a produção mecânica e para conseguir projectos que satisfaçam clientes anónimos.*”³⁴ Assim, não apenas defendendo-se a satisfação do cliente anónimo, e em especial na crítica de mestres como Loos, defendia-se também a produção anónima e explorava-se a ambivalência presente na adopção de valores modernos e da tradição, aparentemente opostos, para que uma cultura livre do mundo pré-industrial pudesse florescer na hereditariedade da cultura do anonimato artesanal como

²⁸ PEVSNER, Nikolaus- *Os Pioneiros do Design Moderno* - trad. João Paulo Monteiro. [S.I.]: Ulisseia, 1975, p. 58-67.

²⁹ A ornamentação que antes era um aspecto puramente estético, conseguiu, assim, passar a ser interpretada como um elemento participante na estrutura do edifício. Bruno Zevi explica o impulso recebido da consulta das formas antigas e o impulso do empirismo das construções tradicionais. Com isto, Zevi reforça a possibilidade de reinventar a aplicação das mesmas técnicas, com o factor tempo e quantidade a gerar maior oportunidade de investimento e opção. In ZEVI, Bruno - *A Linguagem Moderna da Arquitectura*. trad. Luís Pignatelli. 3ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004. p. 12-23.

³⁰ COLLINS, Peter - *Changing Ideals in Modern Architecture; 1750-1950*. 2nd edition. [S.I.]: Mc. Gill - Queens University press, 1998. p. 211.

³¹ Numa abordagem não a nível estético, mas ao nível da beleza do invento, da sua utilidade e o sentido prático que acrescenta às construções. O sentido utilitário da arquitectura e o seu sentido prático e objectivo que a máquina lhe imprime, bastariam para revelar a sua beleza.

³² PEVSNER, Nikolaus- *Os Pioneiros do Design Moderno* - trad. João Paulo Monteiro. [S.I.]: Ulisseia, 1975, capítulo I.

³³ COLLINS, Peter - *Changing Ideals in Modern Architecture; 1750-1950*. 2nd edition. [S.I.]: Mc. Gill - Queens University press, 1998. p. 214.

³⁴ PEVSNER, Nikolaus- *Os Pioneiros do Design Moderno* - trad. João Paulo Monteiro. [S.I.]: Ulisseia, 1975, p. 210-212.

atitude de oposição a um movimento moderno “abusivo”. Debatendo-se com questões associadas ao acordo entre o trabalho manufacturado e o trabalho da máquina, Loos afirmava a essencialidade do propósito dos objectos e a necessidade de que o criador pudesse usufruir de uma liberdade possibilitadora da transmissão de individualidade e de valores culturais irrepetíveis, sendo o “*espírito da época*” o resultado de várias forças económicas e culturais, e a modernidade uma composição de “*jogos de linguagem*” que se invadem mutuamente.³⁵

Assim, entender o Movimento Moderno não pode limitar-se ao entendimento da técnica. Contrariamente a uma ideia de “estilo” e mera técnica, a maior aproximação ao tema torna imperativo entendê-lo do ponto de vista de uma ambivalência de sentidos e a convergência de expressões diversificadas. Por exemplo, Alan Colquhoun faz referência a uma imprecisão semântica do Moderno quando se identificam, no núcleo deste vasto período, sub-movimentos perfeitamente creditados como é o caso do Futurismo, do *De Stijl*, do *L'Esprit Nouveau*, da *Neue Sachlichkeit* e da Nova Objectividade. Da mesma maneira, refere “*tendências migratórias*”, dentro do próprio fenómeno do movimento moderno, como o organicismo, o neoclassicismo, o expressionismo, o funcionalismo e o racionalismo.³⁶ Depois das revoluções urbanísticas, as revoluções ao nível da produção artística vêm mostrar que as mudanças da interpretação do valor social da arte se operavam nesta época por via dos novos movimentos artísticos e que, no contexto destes novos movimentos, se operava a desconstrução das concepções artísticas anteriores. Gropius e a Bauhaus, por exemplo, terão sido fortemente influenciados pela *Arts and Crafts* e pelas novas ideologias do desenho industrial, já que no desenho de interiores, acreditavam, poderia estar a origem da nova arquitectura.³⁷ Também ao nível da pintura se operavam grandes mudanças, com o Cubismo cuja importância se fixa na antecedência ao *Stijl* (e numa interpretação rectificante da natureza) que, posteriormente, se reflectiria no Purismo Corbusiano (que propunha o tratamento de todas as formas numa perspectiva de standardização geometrizada), que se distinguia com evidência do neo-plasticismo de Mondrian (influenciador de Frank Lloyd Wright e Mies van der Rohe).³⁸

Apesar de “Moderno” significar algo fundamentalmente novo, este não pretendia ser interpretado como uma quebra da derivação natural dos movimentos artísticos. Porém, o que difere desta para outras fases de transição artística é que a nova tecnologia permitiu à Modernidade estabelecer-se com maior eficácia e assertividade,³⁹ e o cariz maquinista das suas propostas revestia-se de um funcionalismo muito enraizado, de linguagem formal muito distinta de tudo o que antes fora alcançado em termos de linguagem arquitectónica. Vivía-se um espírito de luta por uma aceitação generalizada do contributo de todas as formas de arte (e, assim sendo, uma concepção de arquitectura que podia ir desde as antigas construções gregas, romanas, renascentistas, à casa modesta de campo), desde que estas

³⁵ COULQUHOUN, Alan - *Arquitectura moderna: una história desapasionada*/ Alan Colquhoun; trad. Jorge Sainz. - Barcelona : Gustavo Gili, 2005, p. 74-84.

³⁶ COULQUHOUN, Alan - *Arquitectura moderna: una história desapasionada*/ Alan Colquhoun; trad. Jorge Sainz. - Barcelona : Gustavo Gili, 2005, p. 10.

³⁷ O que se pretende referir é que o entendimento de Gropius sobre a questão artesanato/máquina não estava tão baseada na distinção entre trabalho manual e trabalho mecânico, ou entre concepção mental e execução mas antes que a determinação da utilidade de um objecto residia na sua função e assim, em ambos os casos, era importante ler-se a individualidade do criador e, através deste, a transmissão de valores culturais únicos. In COULQUHOUN, Alan - *Arquitectura moderna: una história desapasionada*/ Alan Colquhoun; trad. Jorge Sainz. - Barcelona : Gustavo Gili, 2005, p. 73-74.

³⁸ COLLINS, Peter - *Changing Ideals in Modern Architecture; 1750-1950*. 2nd edition. [S.I.]: Mc. Gill - Queens University press, 1998. p. 267-280.

³⁹ DORFLES, Gillo- *A arquitectura moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed.70, 1986, p. 13.

fossem avaliadas pelo seu valor íntegro,^{40 41} porém, segundo uma ideologia que pretendia equiparar-se à grandiosidade dos outros estilos. Para os progressistas do século XIX e os seus seguidores do século XX era essencial que se atingisse uma noção de unidade nas novas formas de arquitectura, como forma de reflectirem a sua época, da mesma forma que os estilos antecedentes haviam reflectido a sua, e é com esta pretensão que o risco de se transformar uma ideia, um movimento e, acima de tudo, um movimento de fundamentação social e tecnológica, numa nova forma de ecletismo, se torna mais provável.⁴²

O “*sistema Beaux-Arts codificou o gótico, depois o românico, o barroco, o egípcio, o japonês e, por último, a moderna arquitectura, servindo-se de um simplíssimo processo: congelando-os, quer dizer, convertendo-os em clássicos*”⁴³, e em relação à arquitectura do Movimento Moderno, o seu carácter “*anti-léxico*”, antigramatical e anti-sintaxe, vivia da renúncia aos dogmas, aos costumes, às inércias e à adesão a modelos institucionalizados. À idolatria. E ainda, que a invariável da linguagem moderna resida nas suas razões e não em propósitos muito delimitados, de cariz apriorístico, e que o espírito da linguística moderna assentava, em verdade, na verificação sistemática de novas hipóteses, espírito que, sendo resistente, invariavelmente conduziria à definição de novas hipóteses para a própria Modernidade.⁴⁴

Antes de se virem a sentir os efeitos da 1ª Guerra Mundial, o tipo de construção e os materiais adoptados (ferro, vidro e o cimento) mais comumente conhecidos no contexto da arquitectura moderna já se utilizavam. A substituição das paredes externas por panos de vidro que funcionavam como uma fina “pele” do edifício (pondo em prática o conceito de *Raumdurchdringung* de Giedion⁴⁵ e transmitidos de forma muito clara por Gropius, explorando a integração do homem na sociedade pela anulação da barreira entre interior e exterior), reflectem as primeiras experiências próximas à fundação dos cinco princípios da arquitectura moderna. Porém, a referência a Behrens e Gropius neste ponto interessa particularmente por terem sido os primeiros a pôr em prática o conceito da fachada concebida inteiramente em vidro, os pilares reduzidos a colunas de aço, as esquinas sem suporte, o telhado plano e a anulação da separação rígida entre o espaço exterior e o espaço interior.⁴⁶ A Fábrica de Turbinas da AEG (1909), de Behrens, é um exemplo desta experimentação [figuras 1 a 4] .

Por sua vez, Loos que se dedicara intensamente à questão do vernacular, da produção e da modernidade, haveria de explorar o princípio do *Raumplan* na Rufer House, em Viena (1912), onde beneficiava da livre colocação de vãos e disposição dos volumes internos, numa composição que é, genericamente, apontada como uma antecipação dos trabalhos mais “canónicos” do *De Stijl*. As casas Moller e Muller (1928 e 1930) representam a apoteóse do *Raumplan* através do qual o desfasamento dos pisos dos andares principais servem, não só, para criar diferentes sensações de espaço e movimento mas, também, à diferenciação de uma

⁴⁰ DORFLES, Gillo- *A arquitectura moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed.70, 1986.

⁴¹ Por exemplo, Collins afirma que o maior contributo do racionalismo gótico ou clássico à modernidade poderá ter sido a ênfase colocada na verdade com que se assumiam os materiais estruturais, expondo-os na sua essência, e que poderá, por sua vez, se relacionada com os princípios do Brutalismo dos anos 60 do século XX. In COLLINS, Peter - *Changing Ideals in Modern Architecture; 1750-1950*. 2nd edition. [S.I.]: Mc. Gill - Queens University press, 1998. p. 216-217.

⁴² COULQUHOUN, Alan - *Arquitectura moderna: una história desapasionada*/ Alan Colquhoun; trad. Jorge Sainz. - Barcelona : Gustavo Gili, 2005, p. 10.

⁴³ ZEVI, Bruno - *A Linguagem Moderna da Arquitectura*. trad. Luís Pignateli. 3ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004. p. 12.

⁴⁴ ZEVI, Bruno - *A Linguagem Moderna da Arquitectura*. trad. Luís Pignateli. 3ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004. p. 12-23.

⁴⁵ O qual explica o edifício como uma continuidade entre a natureza e o espaço construído, havendo lugar para a franca comunicação entre o interior e o exterior.

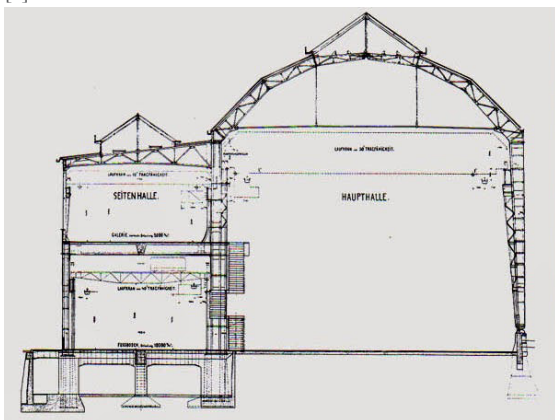
⁴⁶ PEVSNER, Nikolaus- *Os Pioneiros do Design Moderno* - trad. João Paulo Monteiro. [S.I.]: Ulisseia, 1975, p. 202-209.



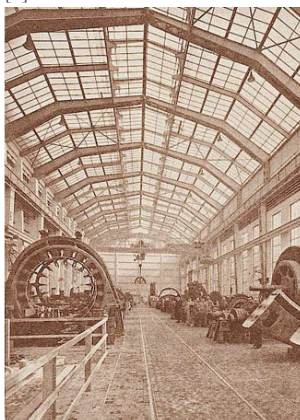
[2]



[3]



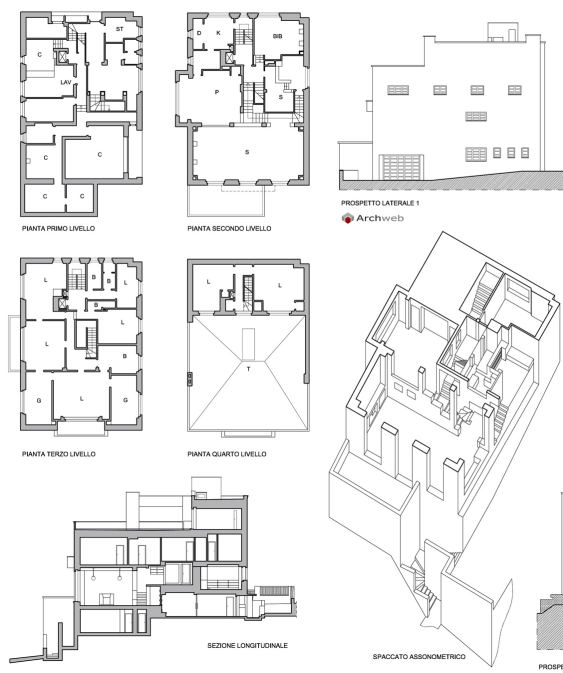
[4]



[5]



[6]



[7]

[2] Edifício da fábrica de turbinas da AEG, Behrens (1909).

[3] Edifício da fábrica de turbinas da AEG, Behrens (1909).

[4] Edifício da fábrica de turbinas da AEG, Behrens (1909).

[5] Edifício da fábrica de turbinas da AEG, Behrens (1909).

[6] Casa Muller, Adolf Loos (1928).

[7] Casa Muller, Adolf Loos (1928).

área da habitação, das próximas.⁴⁷ Ao mesmo tempo, a continuidade espacial da habitação era alcançada pela eliminação dos elementos estruturais em “muro”, mas também, pela sua perfuração criando pontos de atravessamento visual no interior.⁴⁸ Fundamentalmente, a sensibilidade de Loos (na defesa do vernacular e da incoerência do classicismo, e na exploração do *Raumplan*) haveria de se tornar legível aos arquitectos do *L'Esprit Nouveau* cujo programa Purista haveria de elevar o *Raumplan* a *Free Plan*.⁴⁹

Em 1914, a guerra vem introduzir uma profunda ruptura e dá origem à necessidade de rapidamente repensar a arquitectura e criar um novo conceito “*como sendo um empenhamento de conjunto resultante das necessidades dos utentes e não da organização já pronta do aparelho dirigente*” devendo esta “*tornar-se uma procura comum, permanente e gradual. Uma nova responsabilidade se deve sobrepor às aspirações e ambições de indivíduos e grupos, a partir de agora empenhados numa batalha estrutural que é tarefa de todos.*”⁵⁰ Neste espírito e clima de ruptura, fundamentada pelas preocupações de comunicação entre o Homem, a Arquitectura e o espaço de relações (e no seguimento da *Fargus Werke*), inscrevem-se três elementos de análise essenciais que sintetizam a questão das divergências na leitura da Modernidade, sendo do nosso interesse criar uma forma paralela de interpretar aspectos específicos que em determinadas leituras do Moderno se colocam como uma linearidade ideológica (e acima de tudo tecnológica) que, na prática, não se verifica.

Acompanhando os primeiros acontecimentos da 1ª guerra, Le Corbusier apresentou em 1914 o conceito da *Dom-ino House*, cujo princípio era de responder às necessidades de habitação de um largo número de pessoas, e simultaneamente, o assumir terminantemente a independência entre estrutura e parede. O conceito (que pressupõe uma grande simplicidade de construção, reduzida à estrutura base), tinha como principal motivação a participação das pessoas no desenvolvimento dos seus *habitats* facilitando a construção para um largo número de utentes.⁵¹ Assim, os movimentos que a partir dos anos 60 se dedicavam à exploração de formas arquitectónicas que, reduzidas à essencialidade da estrutura e infraestruturas, forneciam a base de desenvolvimento de casas adaptadas aos utentes, partilha das mesmas intenções preconizadas nesta fase por Le Corbusier, e a principal motivação deste no desenvolvimento desta proposta prendia-se com o aproveitamento das qualidades plásticas do betão como meio para expandir a industrialização do processo construtivo, devendo ser salvaguardado o valor variável das interpretações do protótipo. Assim, além de quebrar o rumo eclético das *Beaux-Arts* da construção e na arquitectura, a independência da forma artística em relação à tectónica e a independência da organização do espaço em relação à estrutura⁵² relativizam o processo da arquitectura a ponto de se colocar o papel do habitante numa perspectiva de participação do utente e, como o conceito pressupunha, a possibilidade da agregação destes elementos (como no jogo do Dominó) que eram apresentados pelo próprio como “*objectos-tipo*” adaptados a “*necessidades-tipo*”, entendidos do ponto de vista “*crítico e objectivo*” como ferramenta para chegar à “*Máquina-casa*”, saudável (física e moralmente).⁵³

⁴⁷ FRAMPTON, Kenneth - *Modern Architecture, A Critical History*. 4th edition. Londres: Thames and Hudson. 2007, p. 93-94.

⁴⁸ COULQUHOUN, Alan - *Arquitectura moderna: una história desapasionada*/ Alan Colquhoun; trad. Jorge Sainz. - Barcelona : Gustavo Gili, 2005, p. 81.

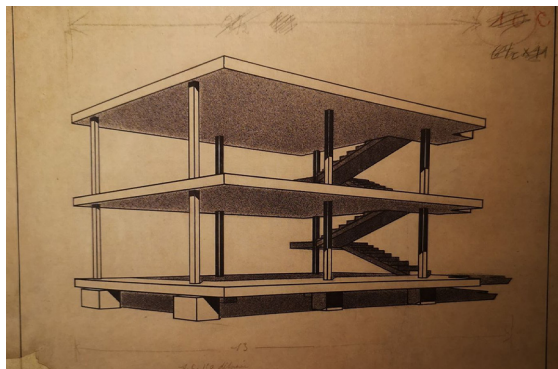
⁴⁹ FRAMPTON, Kenneth - *Modern Architecture, A Critical History*. 4th edition. Londres: Thames and Hudson. 2007, p. 95.

⁵⁰ BENÉVOLO, Leonardo- *O Último Capítulo da Arquitectura Moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed. 70, 1985, p. 46.

⁵¹ CAZANAVE, Juliette - *Le Siècle de Le Corbusier*, France, ARTE tv, 2016.

⁵² COULQUHOUN, Alan - *Arquitectura moderna: una história desapasionada*/ Alan Colquhoun; trad. Jorge Sainz. - Barcelona : Gustavo Gili, 2005, p. 144.

⁵³ FRAMPTON, Kenneth - *Modern Architecture, A Critical History*. 4th edition. Londres: Thames and Hudson. 2007, p. 153.



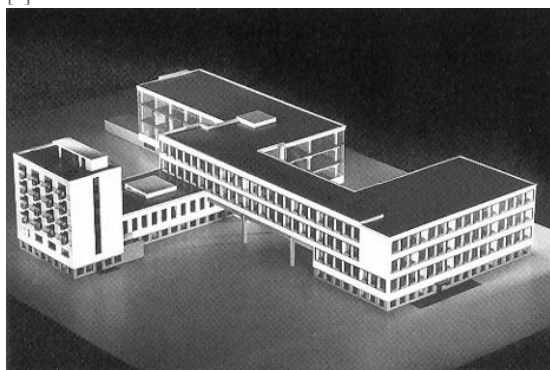
[8]



[9]



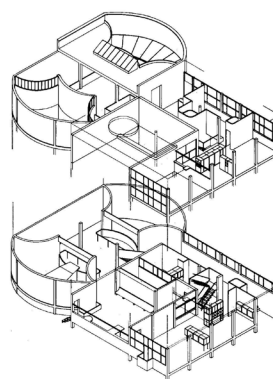
[10]



[11]



[12]



[13]



[14]

[8] *Dom-ino House*, Le Corbusier (1914).

[9] Edifício da Bauhaus, Walter Gropius (1925).

[10] Edifício da Bauhaus, Walter Gropius (1925).

[11] Edifício da Bauhaus, Walter Gropius (1925).

[12] Pavilhão de *L'Esprit Nouveau*, Le Corbusier (1925).

[13] Pavilhão de *L'Esprit Nouveau*, Le Corbusier (1925).

[14] Pavilhão de *L'Esprit Nouveau*, Le Corbusier (1925).

Após a guerra, como Escola (apesar da curta duração, entre 1926 e 1928, por imposição do regime nazi), a Bauhaus teve o impacto suficiente para criar nos seus alunos o impulso da criação de diferentes formas de arte, desde a arte industrial à revisão da arte artesanal colocando-a à luz da produção em série.⁵⁴ Este espírito, inundado pela necessidade do entendimento das artes visuais como um todo, apelava a um novo sentido de objectividade, baseada na factualidade. Noutras palavras, no Novo Realismo. Entre 1919 e 1923, numa mudança de atitude que se pautava pela manipulação dos materiais industrial (o aço, o vidro), e recorrendo às técnicas de montagem mecânicas, promove-se o uso mais racional, económico e estrutural dos próprios materiais que conduzem à união entre arte e tecnologia. Do ponto de vista da arquitectura, o seu edifício (1925), já inscrito nesta nova fase da arquitectura do século XX, em que se impõe um acelerar das reflexões em torno da adequação da produção arquitectónica, reflecte o depuramento das novas linhas arquitectónicas, de uma nova forma de apropriação do espaço, do desenho de volumes e do aproveitamento do recuo das estruturas para o desenho de vãos expressivamente comunicantes com o exterior, e a forma global do mesmo, “*futurista-constructivista, centrífugo e isento*” cujos elementos do programa distintos se articulam num todo, surge como um elemento de oposição à tradicional composição em pátio.⁵⁵

No Pavilhão do *Esprit Nouveau* (1925), explora-se o mesmo desafio às artes, desta vez, apostado à tradição das artes francesas e, assim, Le Corbusier aposta num desenho de interiores que questiona as formas tradicionais da arte, propondo através deste edifício a abolição da artes decorativas no mais profundo sentido da palavra decorativo (a configuração dos espaços, resultado da adaptação do estúdio de artista parisiense a vivenda familiar, caracteriza-se pela renovação do léxico do espaço habitacional tirando-se partido do mezanine, do pé-direito duplo, a utilização de mobiliário composto por objectos-tipo anónimos, etc).⁵⁶ E após essas primeiras experiências de esquematização de uma proposta de construção racional e simplificada na sua composição, vêm a estabelecer-se em definitivo os cinco princípios para uma arquitectura moderna, condensados por Le Corbusier, no contexto da *Deutscher Werkbund* (em 1927).⁵⁷ A *Maison Citrohan* (1923) serviu de “gestante” para a elaboração destes novos princípios que doravante se prescreveriam aos sistemas arquitectónicos, como uma forma de descodificação das convenções de uma arquitectura “natural”, cada uma dos princípios era apresentado como uma parcela para a libertação alcançada através do uso da tecnologia moderna, ou seja, no entendimento de Le Corbusier, a purificação da tradição arquitectónica e não a ruptura com esta, uma vez que cada um dos princípios reflectia a reinterpretação de conteúdos da tradição académica, e a *Villa Savoye* (1928) representa o expoente máximo desta nova interpretação da arquitectura que introduz o conceito da *promenade architecturale*, onde o espaço do habitat é convertido num espaço de “*improvisação plástica*” que se condiciona pelas “*contingências da vida doméstica*”.⁵⁸

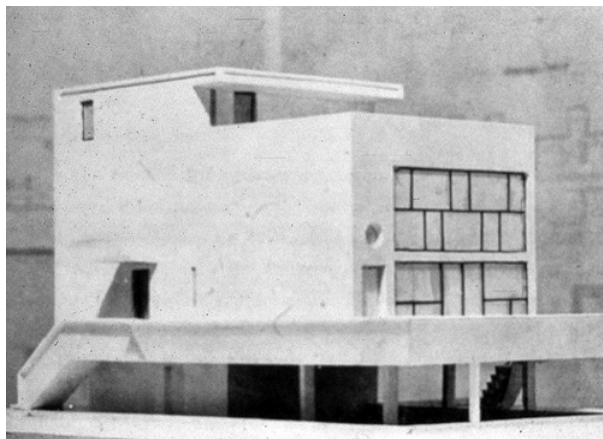
⁵⁴ DORFLES, Gillo- *A arquitectura moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed.70, 1986, p. 50.

⁵⁵ COULQUHOUN, Alan - *Arquitectura moderna: una história desapasionada*/ Alan Colquhoun; trad. Jorge Sainz. - Barcelona : Gustavo Gili, 2005, p. 160-164.

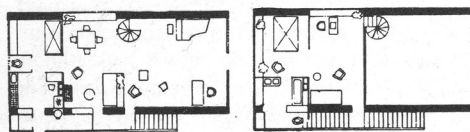
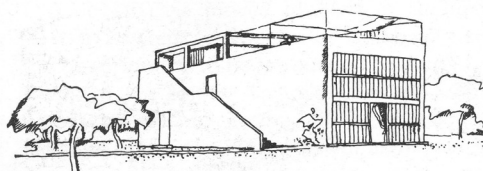
⁵⁶ COULQUHOUN, Alan - *Arquitectura moderna: una história desapasionada*/ Alan Colquhoun; trad. Jorge Sainz. - Barcelona : Gustavo Gili, 2005, p. 140-142.

⁵⁷ TOSTÕES, Ana – *Os Verdes anos na Arquitectura Portuguesa dos anos 50*. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1997, p. 134.

⁵⁸ COULQUHOUN, Alan - *Arquitectura moderna: una história desapasionada*/ Alan Colquhoun; trad. Jorge Sainz. - Barcelona : Gustavo Gili, 2005, p. 148.

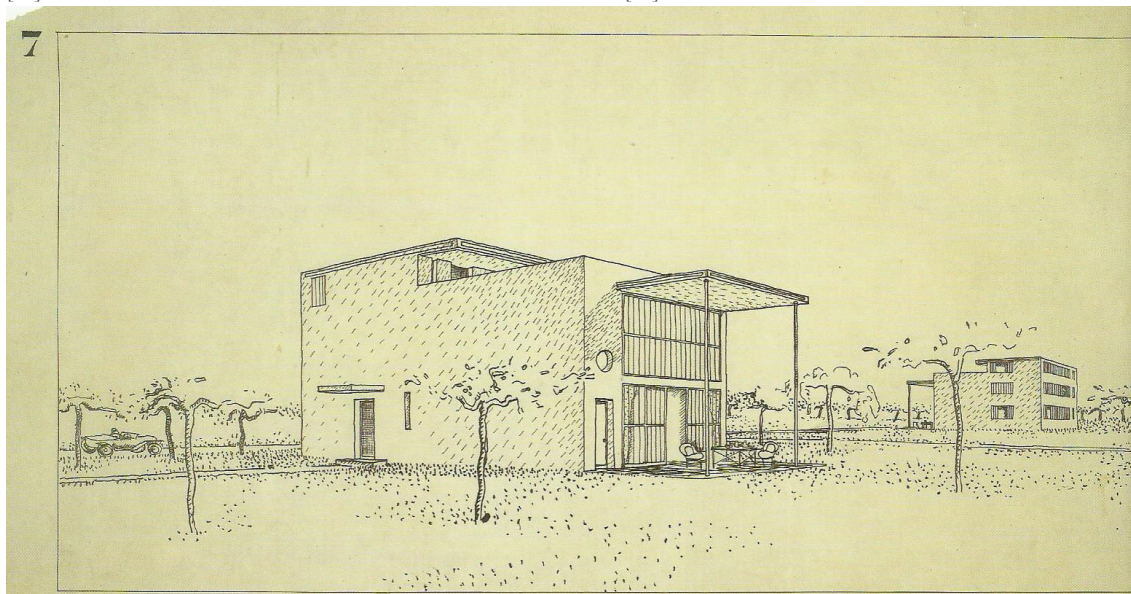


[15]



134 Le Corbusier, Maison Citrohan, 1920. Perspective, ground and floor plans.

[16]

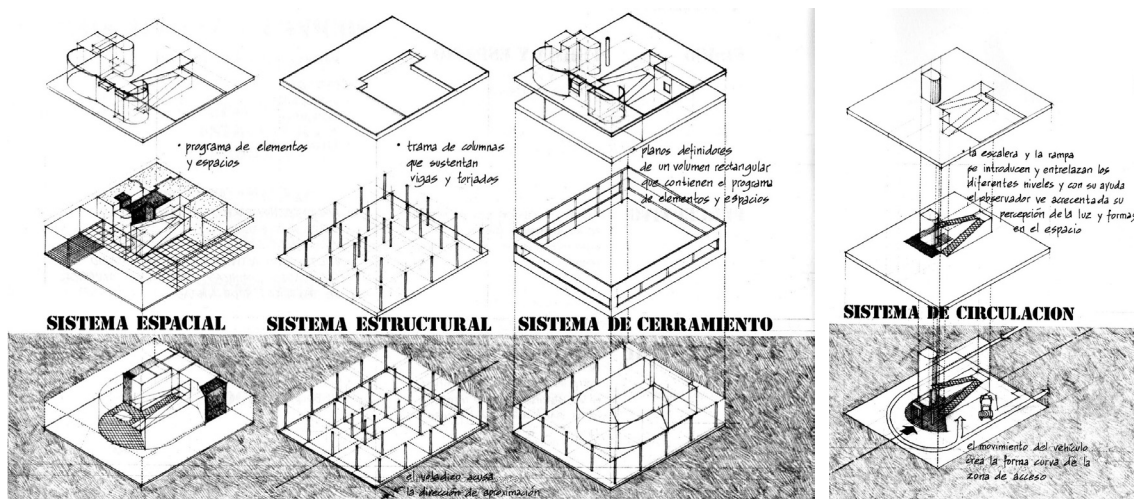


[17]

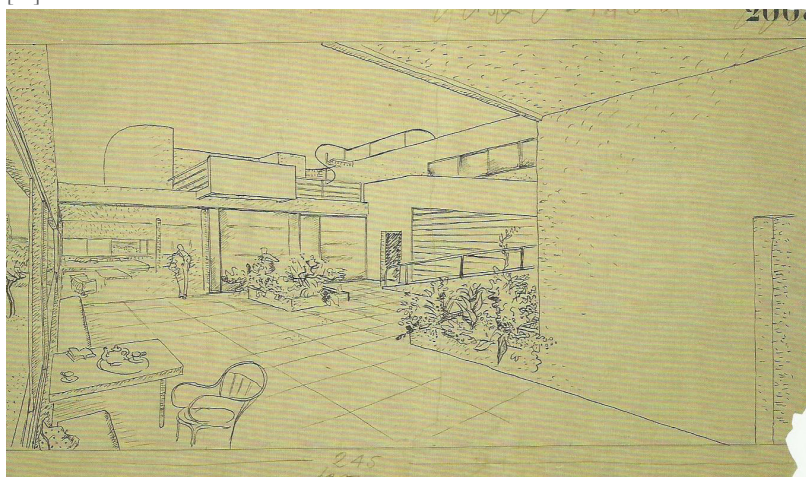
[15] Maison Citrohan, Le Corbusier (1928).

[16] Maison Citrohan, Le Corbusier (1928).

[17] Maison Citrohan, Le Corbusier (1928).



[18]



[19]



[20]

[18] Esquema tridimensional da *Villa Savoye*, Le Corbusier (1928).

[19] *Villa Savoye*, Le Corbusier (1928).

[20] *Villa Savoye*, Le Corbusier (1928).



[21]

[21] Participantes do I CIAM, Castelo de La Sarraz (1928).

Processo CIAM: sentido social e (re)humanização da arquitectura.

Em 1928, o primeiro Congresso Internacional de Arquitectura Moderna, definia-se pelo princípio de que, *“A ideia de uma arquitectura moderna inclui a articulação entre o fenómeno da arquitectura e do sistema económico global. A ideia de ‘eficiência económica’ não implica a produção com o objectivo de maximizar o proveito comercial, mas produção que exija um menor esforço de trabalho”*. Através da criação de uma vanguarda internacional de arquitectura moderna, a defesa de uma causa conjunta, que era luta contra o dominante neo-classicismo das academias de arquitectura, pretendia recuperar o verdadeiro ambiente económico e social da profissão e definir as bases de uma arquitectura nova na qual o público, em geral, fosse considerado. O *“esforço de articular as novas estratégias formais e estruturais com um programa de transformação social colectivista através da arquitectura, da cidade e do planeamento regional,”* beneficiava do compromisso de Le Corbusier (da prevalência do sentido social da arquitectura acima da política) que entendia que *“o design físico, em vez da acção política, poderia fornecer soluções às pobres condições das cidades industriais.”* Os complexos habitacionais que nos primeiros anos do CIAM eram postos em prática na Europa foram largamente mal interpretados aquando da sua transferência para os Estados Unidos e, como consequência, de uma iniciativa que propunha reequacionar a questão da habitação a uma escala Mundial dedicada ao Homem, o Movimento Moderno converteu-se numa arquitectura altamente burocratizada que passou a associar-se à construção em extensão. Ao mesmo tempo, havia uma errada interpretação de que o CIAM era um prolongamento das teorias arquitectónicas e urbanísticas que em certos aspectos Le Corbusier promovia (dada a coincidência com o facto de este ter sido um dos seus mais importantes representantes) quando, na verdade, apesar da coincidência com algumas das teorias preconizadas pelo mestre, e do objectivo declarado de criar um sentido uno do que viria a chamar-se de Movimento Moderno, os valores deste Estilo “independente” advinham da Exposição no Museu de Arte Moderna em 1932.^{59 60 61} Este maneirismo e o seu consequente e inevitável derrube, levaram a que não só o internacionalismo arquitectónico fosse rebatido, como, ao nível dos próprios princípios que foram sendo postulados em nome da Modernidade desde a fundação dos CIAM, e se começasse a considerar uma nova via.⁶²

Porém, ainda que o verdadeiro período da arquitectura moderna tenha criado construções nas quais a racionalização técnica tenha sido exagerada, e onde as funções humanas não

⁵⁹ MUNFORD, Eric- *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*- pref. de Kenneth Frampton. Cambridge, Mass.: The MIT Press, cop. 2000, p. 1-20.

⁶⁰ Em 1932, quando é organizada a Exposição da Arquitectura Moderna, intitulada Arquitectura Moderna: Exposição Internacional, ao cuidado de Hitchcock e Phillip Johnson há um profundo contacto da arquitectura Europeia com a Arquitectura Americana - na Europa já os CIAM se tinham iniciado em 1928, pelo que ao nível da crítica e reflexão havia uma relativa segurança nas premissas preconizadas - e é nesta exposição que Henry-Russell Hitchcock e Johnson apresentam uma definição daquilo que apelidam Estilo Internacional. Sendo aquele que *“expressa diferentes tipos de desenho, o interesse pelo volume em oposição à massa e solidez, regularidade em oposição ao eixo de simetria, e a proscrição da ‘decoreção aplicada e arbitrária’*”. In FERNANDES, Jorge – *O contributo da Arquitectura Vernacular Portuguesa para a Sustentabilidade dos Edifícios*. (Dissertação de Mestrado em Construção e reabilitação Sustentáveis). Braga: Universidade do Minho, 2012. p. 10.

⁶¹ O que se apelidou de Estilo Internacional difere em muitos aspectos dos resultados arquitectónicos e urbanísticos que sistematicamente lhe são associados, mas apesar dessa diferença, foi também a sua associada à arquitectura de Mies van der Rohe da qual se distanciou paulatinamente nos anos 50. In KRUF, Hanno-Walter - *História de la teoría de la arquitectura*. 2. *Desde el siglo XIX hasta nuestros días*. Madrid: Alianza, 1990. p. 738.

⁶² BENÉVOLO, Leonardo- *O Último Capítulo da Arquitectura Moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed. 70, 1985, p. 15.

tenham desempenhado um papel de suficiente relevo, isso não é a razão para que se combata a racionalização da arquitectura, já que não era “a própria racionalização que estava errada, na arquitectura moderna de então e de agora. O erro está, no facto da racionalização não ter sido suficientemente profunda.”, pois “A fase presente da arquitectura moderna, é sem dúvida uma nova fase, com o especial objectivo de solucionar os problemas no campo humano e psicológico. No entanto, este novo período, não está em contradição com o primeiro período de racionalização técnica. Pelo contrário, deve ser considerado como um alargamento dos métodos racionais, no sentido de envolver todos os ramos afins. (...) Mas a arquitectura, não é uma ciência. É ainda, o mesmo grande processo de síntese, de combinação de milhares de funções humanas determinadas, e continua a ser...arquitectura”.⁶³

Ao longo dos anos 50, face aos efeitos da guerra, a arquitectura Moderna evoluiu no sentido de contribuir para as reformulações urbanas e reconstrução de habitação provocada pelos conflitos armados na Europa. Mas esta arquitectura Moderna, que possa ser analisada em função dos contornos adquiridos neste período resvalou numa arquitectura destituída de valor analítico e crítico, inclusivamente, quando se começava a ver a disseminação deste estilo, sem qualquer critério, em vários e distintos pontos do mundo (África, América, Japão, etc), onde as questões relacionadas com os cuidados de implantação, da geografia do meio, o desajuste entre o desenho arquitectónico e a sua função.⁶⁴ A partir de 1945, os CIAM contam com a participação oficial de Alvar Aalto e uma comitiva composta de arquitectos Finlandeses e Suecos, e com o final da guerra, Giedion aponta para que o VI Congresso reverta a favor da definição de estratégias de reconstrução das cidades depois da sua destruição causada pela Guerra, e reunindo as mesmas intenções, ainda no decorrer da 2ª guerra mundial, em 1943, era redigido um artigo para o CIAM Nova Iorque intitulado “*Chapter for Relief and Postwar Planning*”. Constituindo-se por um grupo que contava com a participação de artistas, pintores e escultores é, simultaneamente, em 1943, que surgem os primeiros sinais do Novo-Empirismo, do qual, por fim, se ouviria falar no VI CIAM, de 1947, onde o planeamento do pós-guerra pretendia ser discutido. A revisitação crítica do Movimento Moderno iniciava-se assim, na afirmação de que a arquitetura do pós-guerra (a arquitectura da *Unité*) padecia da falta de uma aparência popular.⁶⁵

No VI CIAM, em 1947, “o objectivo era o de articular o planeamento urbano e o design aos processos através dos quais as coisas materiais são moldadas e assembladas para o uso cívico”, através do qual Sert parecia, aos olhos de outras nações, promover ou encorajar “a crença num conjunto de mandamentos abstractos sobre o que constitui um desenvolvimento saudável da cidade, apresentado como regras transcendentais emergentes do (...) espírito colectivo capaz de organizar a vida da comunidade até à última vantagem de muitos em vez do usufruto de curto prazo de poucos”.⁶⁶ Porém, o plano social não se evidenciava suficiente. Até 1951, assistiu-se, de facto, à sintetização das experiências iniciadas em todo o mundo, e depois de 1953, a discordância entre os grupos pertencentes ao CIAM, em parte, por não haver relação de identidade entre as novas gerações e os princípios fundadores dos congressos,⁶⁷ levam à criação de um novo comité de coordenação presidido por Bakema, mantendo-se o confronto com as experiências realizadas até então e derrubando-

⁶³ AALTO, Alvar - *A Humanização da Arquitectura*. (Tradução parcial de um artigo de A. Aalto publicado na “*The Technology Review*”, de Novembro de 1940). Revista *Arquitectura* nº 35, 1950, p. 7.

⁶⁴ FRAMPTON, Kenneth - *Modern Architecture, A Critical History*. 4th edition. London: Thames and Hudson. 2007. p. 21

⁶⁵ MUNFORD, Eric- *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960* - pref, de Kenneth Frampton. Cambridge, Mass.: The MIT Press, cop. 2000. p. 149-151.

⁶⁶ MUNFORD, Eric- *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960* - pref, de Kenneth Frampton. Cambridge, Mass.: The MIT Press, cop. 2000. p. 136-139.

⁶⁷ BENÉVOLO, Leonardo- *O Último Capítulo da Arquitectura Moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed. 70, 1985, p. 15.

se a ideia de existir uma arquitectura de aplicação universal, começa a pôr-se em prática o novo tema da “Realidade em Movimento” cujo desafio permanente era a colocação da realidade como tema central das propostas de arquitectura.⁶⁸ A falta de coesão entre as novas gerações e os princípios fundadores do CIAM, nascia do desacordo relativamente aos temas cuja abordagem a nova geração considerava mais importantes, bem como relativamente às propostas práticas que propunham para a solução desses problemas.⁶⁹ Antes disso, Le Corbusier já afirmava que a destruição causada pela guerra e a participação de novos elementos nos congressos obrigavam a uma nova escala de entendimento de arquitectura que, impreterivelmente, impunha uma reestruturação dos congressos e a procura de novos métodos para a comparação dos trabalhos realizados até então (resultantes da aplicação da Carta de Atenas, e reconhecendo que os casos concretos de cada cidade ofereciam condições que obrigavam a soluções diversas). E, neste sentido, considerava útil compreender até que ponto os princípios da Carta de Atenas se haviam aplicado com eficácia, através da utilização da “Grille CIAM”, apresentada como um utensílio de trabalho que permitiria “*realizar um pensamento mais rapidamente ou com mais exactidão*”, mas que não tornava “*os imbecis inteligentes*.”⁷⁰

Porém, ao longo das décadas observa-se que não existe aquilo que se possa chamar uma “unidade” no desenvolvimento do modernismo, desde a sua fundação, e especialmente desde que se instalam as problemáticas da 1ª guerra mundial, contrariamente àquilo que é veiculado sob a bandeira do carácter internacional do Movimento Moderno. Há uma grande diferença ao nível do “*desenvolvimento socioeconómico nas diversas nações, seja devido à herança étnica e artística de cada uma delas*”,⁷¹ e assim sendo, perante o carácter extremamente experimental e, a certo ponto, um pouco ideológico, o que as novas gerações impunham, era que o sentido de modernidade da nova arquitectura se orientasse para o coração da cidade, para a colocação do Homem como elemento central da problemática arquitectónica e, em definitivo,⁷² o conhecimento das realidades locais. Em boa verdade, “*o Estilo Internacional*”, a ideia de arquitectura “à Corbusier”, “*estava esgotado e que era preciso uma arquitectura que tivesse que ver com o sítio, com as tradições, com as próprias contradições da realidade (...), isto é, que não fosse uma arquitectura que planasse sobre essa realidade*.”⁷³

A decisiva ruptura implementou-se no IX CIAM, em 1953, quando os Smithsons “*comprometeram as categorias funcionalistas do trabalho, apartamento, recreação e transporte ao sugerirem uma proposta de abordagem aos agregados*”. E no congresso de 1956, em Dubrovnik, Le Corbusier, reconhecia que os arquitectos da nova geração, “*que se encontra no coração do período presente*” eram “*os únicos capacitados para sentir os verdadeiros problemas pessoalmente*” e definir “*os objectivos a seguir, os meios para os atingir, e a urgência patética da situação presente*”.⁷⁴

A partir do X CIAM o funcionalismo, até então indiscutível, era posto em causa e os princípios da individualidade funcional, a rigidez formal e a desadequação à escala humana observada pela nova geração era substituída pela autenticidade e verdade, que passam a

⁶⁸ BENÉVOLO, Leonardo- *O Último Capítulo da Arquitectura Moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed. 70, 1985, p. 15.

⁶⁹ FERNANDEZ, Sérgio - *Percursos: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 93.

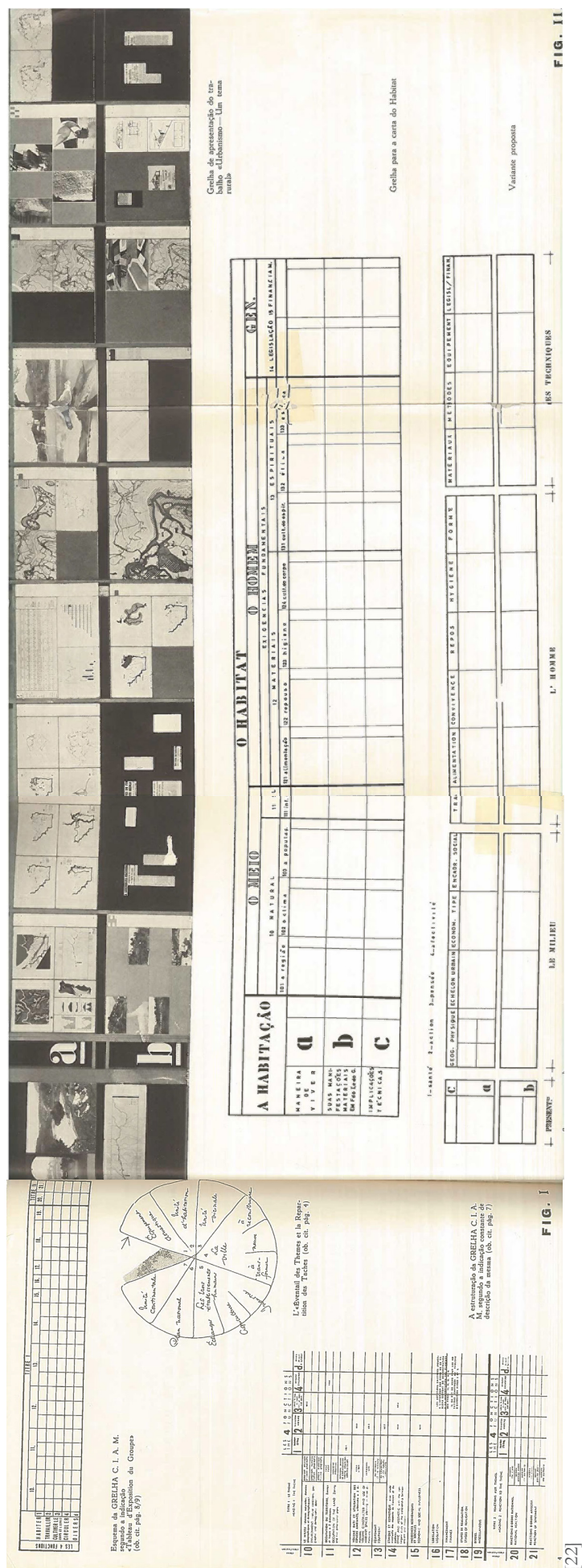
⁷⁰ S/autor - *Actas oficiais do VII C.I.A.M.* Revista Arquitectura nº 38/39, 1951, p. 33.

⁷¹ DORFLES, Gillo- *A arquitectura moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed.70, 1986, p. 81.

⁷² BENÉVOLO, Leonardo- *O Último Capítulo da Arquitectura Moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed. 70, 1985, p. 15.

⁷³ PORTAS, Nuno in FIGUEIRA, Jorge - *Nuno Portas: Entrevista*. Revista Unidade, nº 3, Junho, 1992. p. 15.

⁷⁴ LE CORBUSIER cit. por MUNFORD, Eric- *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960* - pref. de Kenneth Frampton. Cambridge, Mass.: The MIT Press, cop. 2000. p. forework.



[22]

[22] Grelha CIAM, Congresso Internacional de Arquitectura Moderna (1953).

formar a base da corrente brutalista. Marcando-se como característica fundamental a relação com o meio envolvente e o estudo da arquitectura em dependência das situações reais, aceitam-se e operam-se as contradições e complicações do local e dos utentes.⁷⁵

Como afirma Nuno Portas, os CIAM foram vítimas da demora na procura de uma saída comum, uma síntese, não tanto entre as gerações mais antigas e mais novas, mas mesmo entre os grupos mais recentes que deveriam ser os mais capazes de ultrapassar as posições mais claras deste Movimento Moderno. É anotando que o mais notório do final dos CIAM nem é tanto a posição muito vincada do team X, mas a divergência entre países, por vezes até consequência das suas situações particulares (como era o caso da Itália, ainda muito historicista).⁷⁶ E, apesar das diferenças de identidade entre os vários participantes dos Congressos, Le Corbusier manteve-se em contacto com os CIAM até à sua dissolução, referindo, relativamente aos novos impulsos da arquitectura que, na verdade, apenas quem de perto e directamente viveu os efeitos da guerra é que conseguiria perceber as necessidades de espírito que se impunham à arquitectura.⁷⁷ No contexto de operação da época, e focando a importância da leitura das condicionantes que o contexto de trabalho (político, económico, social) e o seu impacto na arquitectura (até no *Internacional Style*), confirma, de certa forma, que o internacionalismo não terá sido tanto um fio de premeditação, provavelmente esclarecida com o facto de que “a arquitectura Moderna, era uma ideia que se transformou num estilo”.⁷⁸

E antes, até, de se iniciar a revisão ao Movimento Moderno, Alvar Aalto criava uma distinção clara entre o funcionalismo humano e o funcionalismo técnico dizendo que “Na verdade, se a arquitectura pretende ter um mais extenso valor humano, o primeiro passo é a organização do seu lado económico. Mas visto que a arquitectura abrange todo o campo da vida do homem, a verdadeira arquitectura funcional, deve ser funcional, principalmente, do ponto de vista humano. Se olharmos mais profundamente a evolução progressiva da vida do homem, descobriremos que a técnica é apenas uma ajuda e não um fenómeno definido e independente por si só. O funcionalismo técnico, não pode criar uma arquitectura definida.”⁷⁹

Bruno Zevi refere-se a estes arquitectos modernos como maneiristas e compara-os aos arquitectos do barroco pela forma como a apropriação de princípios de época, unificadores e formalizantes, se distinguem nas respostas diversificadas e inovadoras, transmissivos da missão da reintegração. Refere-se ainda Le Corbusier como uma personalidade transversal a todos estes processos, na igreja de Ronchamp (1955) e, por fim, o próprio movimento da *Asplund* (promovido por Aalto, que desenha a biblioteca de Viipuri),⁸⁰ vêm confirmar em primeiro lugar que não há, como nunca houve, forma de atestar um determinado domínio linguístico sobre os outros domínios, isto é, não se encontra uma imagem única de arquitectura moderna, e isto, essencialmente, porque as invariáveis da arquitectura, que exigem participação, apontam para o sentido do inacabado, do projecto sempre em formação, para a arquitectura que se adapta, desenvolve e transforma, não isolada, mas disposta a dialogar

⁷⁵ FERNANDEZ, Sérgio - *Percursos: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 93-104.

⁷⁶ PORTAS, Nuno - *A responsabilidade de uma novíssima geração do movimento moderno em Portugal*. Revista Arquitectura nº 66, 1959, p. 13.

⁷⁷ BENÉVOLO, Leonardo - *O Último Capítulo da Arquitectura Moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed. 70, 1985, p. 16

⁷⁸ PORTAS, Nuno in FIGUEIRA, Jorge - *Nuno Portas: Entrevista*. Revista Unidade, nº 3, Junho, 1992. p. 15.

⁷⁹ AALTO, Alvar - *A Humanização da Arquitectura*. (Tradução parcial de um artigo de A. Aalto publicado na “*The Technology Review*”, de Novembro de 1940). Revista Arquitectura nº 35, 1950, p. 7.

⁸⁰ ZEVI, Bruno - *A Linguagem Moderna da Arquitectura*. trad. Luís Pignatelli. 3ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004 (1978). p. 195-206.



[23]

[23] Team X em Oterlo (1959).

com a realidade exterior. A banalidade e o feio como contributo à reaproximação da arte, que se desfaz do seu pedestal, e se reencontra com a vida.⁸¹ E essa diferença resulta, por sua vez, em diferentes ritmos de desenvolvimento e interiorização dos novos princípios de construção e diferentes tipos de linguagem arquitectónica. Mesmo ao nível da formação e de influências, o que conseguimos perceber na análise destes mestres é que a modernidade assume em cada um configurações distintas, sem que isso represente algum tipo de incoerência.

E, no entanto, nem todas as análises de arquitectura que se debruçam sobre o funcionalismo de Le Corbusier, poderão anular o seu contributo ambivalente tanto na defesa de uma arquitectura progressista e funcional, como de uma arquitectura mais enraizada nos locais. Há vários indícios dessa sensibilidade, e como ele afirmava numa carta dirigida a um grupo de arquitectos de Joanesburgo, em 36, “*O estudo do passado pode ser fecundo se abandonarmos o ensino académico, se estendermos a nossa curiosidade, através do tempo e do espaço, até às civilizações triunfantes ou modestas que exprimiram com pureza a sensibilidade humana,*” e que esta deve residir “*no coração e na prancheta*”. Abrindo os olhos e abandonando a estreiteza dos debates profissionais é importante: “*Entregarmo-nos tão apaixonadamente ao estudo da razão das coisas que a arquitectura acabe por ser consequência espontânea delas. Pôr de parte ‘as escolas’ (e a escola ‘Corbu’ com a mesma razão do que a escola Vignole - peço-vos!) Nada de fórmulas, nada de estratégias. (...) É pela radiação espiritual, pelo sorriso e pela beleza, que a arquitectura deve trazer aos homens da civilização maquinista a alegria e não apenas uma stricta utilidade.*”⁸²

⁸¹ ZEVI, Bruno - *A Linguagem Moderna da Arquitectura*. trad. Luís Pignatelli. 3ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004 (1978). p. 74.

⁸² LE CORBUSIER - *Carta de Le Corbusier dirigida ao grupo de arquitectos modernos de Joannesburgo (Transvaal) por ocasião de um manifesto por eles publicado em 1936* (Paris, 23 de Setembro de 1936). Revista *Arquitectura* nº 30, 1949, p. 7.



[24]

[24] Le Corbusier perante a maquete de estudo da *Unité d'Habitation* (1946).

Pluralidade do Discurso Moderno: Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, Alvar Aalto.

Para Giorgio Ciucci, existem questões relacionadas com a proposta de criação de um estilo arquitectónico unitário em torno dos CIAM, as quais considera serem melhor respondidas na validação da ideia de ter existido sempre uma pluralidade de discursos e arquitecturas muito rica.⁸³ Nessa variedade discursiva é mais importante observar-se os resultados práticos e os argumentos processuais e atentar ao fio condutor que, posteriormente, une estas propostas diferentes, por existirem sempre pontos de acção comuns: neste caso, Homem, Cultura e Lugar.

Conforme afirmava Nuno Portas em 1959, *“A cultura arquitectónica coloca-se assim perante uma encruzilhada de caminhos que se não resolve com uma gigantesca capa que cubra de legitimidade todas as experiências possíveis. A obra de um Mies assenta numa diferente maneira de pensar o fenómeno arquitectónico da que patenteia a de Wright ou a de um Aalto,”*⁸⁴ e a reaproximação ao real, ao utente e ao lugar, reflectem, uma vez mais as preocupações de Bruno Zevi a respeito dos resultados infecundos de uma arquitectura programada aprioristicamente, cuja reintegração é crucial *“para sustentar que a linguagem moderna da arquitectura não é unicamente a linguagem da arquitectura moderna, pois capta as heresias e dissonâncias da história, as inumeráveis ‘excepções à regra’, hoje finalmente emancipadas e capazes de vertebrar uma linguagem alternativa.”*⁸⁵ Com efeito, conforme observável nas páginas anteriores o Movimento Moderno, e a iniciativa Moderna em prol do desenvolvimento de uma arquitectura dedicada ao Homem e às suas necessidades, conheceu variados contornos e resulta em propostas arquitectónicas de carácter muito variável, sempre sensíveis tanto ao Homem como aos aspectos fundamentais do exercício da arquitectura, porém, dispondo das tecnologias disponíveis e sempre na afirmação destas preocupações sob uma linguagem própria que revela uma reinterpretação muito pessoal e não menos racional dos problemas. Dessa variedade advém aquilo que para alguns é a incoerências do estilo e para outros são aspectos de oposição, de divergência, que contribuem para a formação de uma linguagem que na sua variedade ideológica e prática resulta num conjunto muito mais conectado entre as partes do que, genericamente, se considera. A este respeito é interessante referir Rui Ramos quando fala da controvérsia e de como partes distintas conformam uma unidade em torno de uma ideia.⁸⁶

Sobre a noção de um Movimento Moderno, Ciucci afirma que este *“é uma ficção histórica”, que, como um historiador recentemente afirmou, torna possível o desenho de ‘linhas de conexão imaginárias’ de forma a conferir à arquitectura moderna um ‘centro de gravidade’,* sendo importante fixar que a genealogia intelectual da arquitectura Moderna e do planeamento urbano carece de uma melhor compreensão, uma vez que um estudo mais aprofundado da sua História, revela que a forma como nos CIAM se tentou conciliar um conjunto de políticas utópicas (orientadas

⁸³ CIUCCI, Giorgio in MUNFORD, Eric- *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960* - pref, de Kenneth Frampton. Cambridge, Mass.: The MIT Press, cop. 2000. p. 2.

⁸⁴ PORTAS, Nuno - *A responsabilidade de uma novíssima geração do movimento moderno em Portugal*. Revista Arquitectura nº 66, 1959, p. 13-14.

⁸⁵ ZEVI, Bruno - *A Linguagem Moderna da Arquitectura*. trad. Luís Pignatelli. 3ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004 (1978). p. 74.

⁸⁶ Neste caso, a análise da controvérsia como componente metodológica da crítica arquitectónica é aplicada a Ventura Terra e a Raul Lino, mas pode ser entendida numa perspectiva mais ampla aplicável a toda a história da Arquitectura. RAMOS, Rui - *Ser moderno em 1900: a arquitectura de Ventura Terra e Raul Lino*. In Colóquio Caminhos e identidades da modernidade: 1910, o Edifício Chiado em Coimbra. Coimbra: CMC, 2010, p. 2.

para o futuro colectivo) com novas abordagens arquitectónicas, suportou várias viragens de percurso. Em vez de se aceitar ou rejeitar linearmente estas polémicas, urge observar de que modo o CIAM participou na definição de um novo papel de transformação social, para os arquitectos e para a arquitectura, ao combinar determinadas estratégias de desenho com uma convicção apaixonadamente defendida de que a arquitectura deveria servir a maioria.⁸⁷

Porém, o Movimento Moderno parece ir-se sedimentando numa sucessão de equívocos, que em boa parte, poderão ser justificadas com as explicações de Colquhoun e Zevi sobre a questão do ecletismo do movimento que se instaura como estilo. E, aqui, Milton Frederick Kirchman define o entendimento daquilo que se apelidou de *Estilo Internacional* (que, apesar de ser “quase um movimento histórico”, “é muito difícil de definir”) como uma redução “a uma mera expressão de ‘funcional’ e ‘racional’”. Porém, os arquitectos nomeados, genericamente associados a este movimento de internacionalismo subscrevem, na opinião do autor, “um credo estético que ‘deliberadamente se opunha à teoria nitidamente materialista do ‘funcionalismo’, teoria tão pouco realista que nunca chegou a ser posta em prática nem mesmo por aqueles que mais convictamente a defendiam’”.⁸⁸

Provando um conjunto diferente de convicções, o desenvolvimento da linguagem moderna dá a conhecer à posteridade, um “compromisso simultaneamente criativo e crítico que reivindica, por um lado, o direito a outra maneira de falar de arquitectura e, por outro, investiga as suas raízes no passado”,⁸⁹ cujo esforço pode ser medido nos resultados efectivados pelos arquitectos que hoje nos servem de referência. Ao terem trabalhado para derrubar a “passividade e para tornar possíveis os contrastes entre as tendências, ou seja, para fundar uma outra arquitectura, baseada numa nova escala de valores”,⁹⁰ mesmo tendo sido educados dentro de um sistema cultural bastante fechado e particular, não reflectiram o impedimento à promoção de outro meio culturalmente diferente. E Zevi refere-os como maneiristas, pois que na dispensabilidade de uma linguagem codificada de arquitectura, e enquanto as constantes do Movimento Moderno (por felicidade futura) não se conseguiram formular, foi por intermédio desse maneirismo que se alcançou a humanização das poéticas dos génios, cujas matrizes, em plena contaminação, se revelam isentas de “messianismos” e de “doutrinarios”, apesar do carácter intransmissível, por não ser codificável. Não obstante, a estratégia revisitadora e experimental do processo linguístico Moderno valoriza-se no “forjar uma versão moderna, futurística e incentivadora das fases históricas que nos precedem”,⁹¹ e assim, definindo-se a modernidade arquitectónica no plano metodológico, e não no plano vocabular.⁹²

Nas páginas que se seguem quatro dos grandes mestres do Movimento Moderno do século XX são estudados em função das suas teorias e práticas arquitectónicas. Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies Van der Rohe e Alvar Aalto são colocados em destaque por oferecerem quatro perspectivas diversificadas entre si que, além de conformarem um conjunto rico de

⁸⁷ CIUCCI, Giorgio in MUNFORD, Eric- *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960* - pref, de Kenneth Frampton. Cambridge, Mass.: The MIT Press, cop. 2000. p. 4-5.

⁸⁸ KIRCHMAN, Milton Frederick - *Lógica ou estética: um estudo de Milton Frederick Kirchman sobre o irracionalismo de algumas obras modernas*. Revista Arquitectura nº 27, 1948, p.19.

⁸⁹ ZEVI, Bruno - *A Linguagem Moderna da Arquitectura*. trad. Luís Pignateli. 3ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004. p. 97.

⁹⁰ BENÉVOLO, Leonardo- *O Último Capítulo da Arquitectura Moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed. 70, 1985, p. 48.

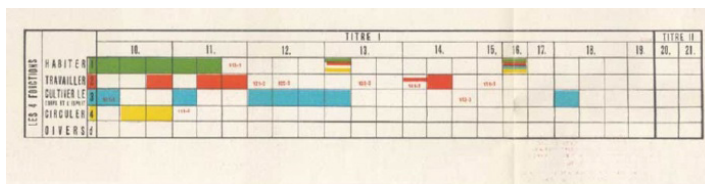
⁹¹ ZEVI, Bruno - *A Linguagem Moderna da Arquitectura*. trad. Luís Pignateli. 3ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004. p. 118.

⁹² PORTAS, Nuno - *A responsabilidade de uma novíssima geração do movimento moderno em Portugal*. Revista Arquitectura nº 66, 1959, p. 14.

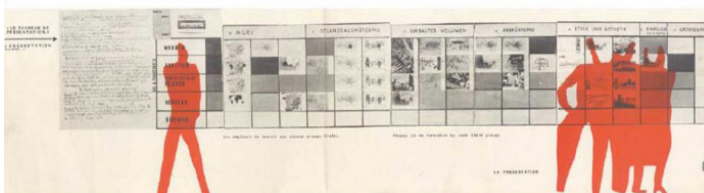
arquitecturas modernas e renovadoras, comprovam a possibilidade da racionalização dos estímulos da Modernidade mesmo no confronto com contextos reais diversificados.



[25]



[26]



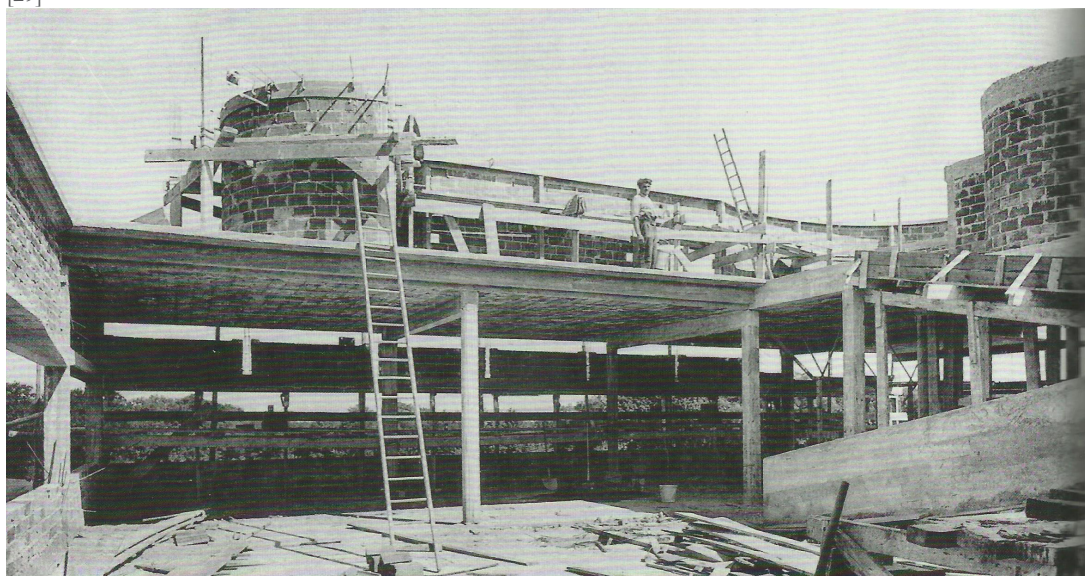
[27]



[28]



[29]



[30] Le Modulor, Le Corbusier.

[26] Grelha CIAM (1953).

[27] Villa Stein-de-Monzie (Vivenda em Garches), Le Corbusier (1926).

[28] Pavilhão da Cidade Universitária, Le Corbusier (1930).

[29] Unité d'Habitation de Marseille, Le Corbusier (1952) - vista aérea.

[30] Villa Savoye, Le Corbusier, em construção (1929).

Tendo-se pautado por três princípios essenciais (O *Modulor*, A Grelha CIAM e a *synthèse des arts majeurs*), a arquitetura Corbusiana surge no contexto internacional aliada a uma profunda preocupação com a harmonia do desenho arquitectónico e a transposição das medidas do corpo humano, de forma rigorosa, no espaço de habitar (um rigor métrico que se reflectia, também, nas suas teorizações sobre urbanismo).⁹³ A sua insistência na racionalidade, e a sua implicação numa profunda transformação cultural e social,⁹⁴ levavam-no a denunciar que a arte do seu tempo não era acessível às camadas populares.⁹⁵ E o seu conceito da *Máquina de Habitar* (“*une machine à habiter*”) - que o arquitecto havia iniciado em 1914 quando lança as bases da *Dom-ino House* - reflecte-se em edifícios como a vivenda em Garches (1926) já com os sinais do modernismo nos pilares, na planta, de livre circulação, na *Villa Savoye* (1928) onde se observa que o espaço resgatado por baixo da casa com os pilotis é convertido em espaço de estar exterior e extensão ao jardim, o Pavilhão da Cidade Universitária (1930) pela utilização inteligente dos novos materiais,⁹⁶ entre outros.

No seu manifesto, intitulado *Por uma Arquitectura*, o arquitecto afirmava que “*Estudar a casa para o homem corrente, qualquer um, é reencontrar as bases humanas, a escala humana, a necessidade-tipo, a função-tipo, a emoção-tipo*” um paralelismo com a religião que, por se fundamentar em dogmas, careciam de um novo espírito,⁹⁷ benéfico à criação de uma sociedade de futuro mais colectivizada e baseada nas necessidades reais.⁹⁸ O arquitecto divulgador de ideias e reflexões próprias, era considerado, pelos seus manifestos, o mais alto representante da revolução arquitectónica⁹⁹, pela defesa da verdade da arquitectura (afirmando que, quando esta não obedecesse a princípios fundamentais e a necessidades reais, seria uma mentira e que ao mundo Moderno, apesar de social e culturalmente novo, faltava desenvolver as duas partes essenciais: o Homem e a Casa).¹⁰⁰ E é em 1914 que desenvolve o conceito da *Dom-ino House* (1914) que é uma referência incontestável do Movimento Moderno (ao nível da organização interna, libertando as estruturas e infra-estruturas das fachadas)¹⁰¹, cujo essencial propósito era a possibilidade de conferir aos habitantes uma base de elementos estruturais e infraestruturais e a possibilidade para desenvolverem as suas casas recorrendo a materiais simples e de rápida aplicação. A relativização crítica desta novidade estrutural, ignora que neste modelo tenham sido equacionadas duas dimensões de aproximação à realidade, marcadas pela aplicação de materiais tanto antigos como novos, e a possibilidade da participação do cliente no desenvolvimento da sua habitação.

⁹³ DORFLES, Gillo - *A arquitectura moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed.70, 1986, p. 58.

⁹⁴ BENÉVOLO, Leonardo- *O Último Capítulo da Arquitectura Moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed. 70, 1985, p. 24.

⁹⁵ LE CORBUSIER - *Por uma Arquitectura* - trad. Ubirajara Rebouças. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 67.

⁹⁶ DORFLES, Gillo - *A arquitectura moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed.70, 1986, p. 56.

⁹⁷ LE CORBUSIER - *Por uma Arquitectura* - trad. Ubirajara Rebouças. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 5.

⁹⁸ MUNFORD, Eric - *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960* - pref, de Kenneth Frampton. Cambridge, Mass.: The MIT Press, cop. 2000. p. 6.

⁹⁹ MALRAUX in BENÉVOLO, Leonardo- *O Último Capítulo da Arquitectura Moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed. 70, 1985, p. 24.

¹⁰⁰ LE CORBUSIER - *Por uma Arquitectura* - trad. Ubirajara Rebouças. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 7.

¹⁰¹ Um conceito que viria a resultar desta primeira experiência é o *Flexible Housing*, explorado especialmente na segunda metade do século. Um trabalho interessante a consultar para melhor compreender este tipo de abordagem é a dissertação de Mestrado Integrado apresentada à FAUP em 2015, por Nicole Fiúza da Rocha intitulada *Flexible Housing- conceitos e subconceitos*, onde a questão da habitação flexível desligada da limitação internacionalista do moderno é esclarecida.



[31]



[32]



[33]



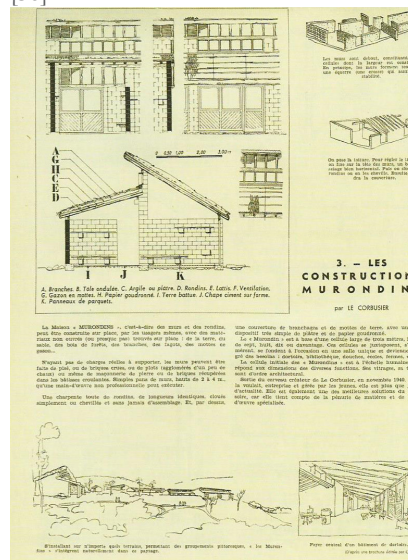
[34]



[35]



[36]



[38]

[31] Ingresa de Ronchamp, Le Corbusier (1955).

[32] Ingresa de Ronchamp, Le Corbusier (1955) - vista interior.

[33] Petit Maison/Villa Le Lac, Le Corbusier (1924).

[34] Maison Mandrot, Le Corbusier (1929).

[35] Villa Sextant, Le Corbusier (1929).

[36] Villa Sextant, Le Corbusier (1929).

[37] Le Cabanon, Le Corbusier (1951).

[38] Construção Murondins, Le Corbusier (1945).

Graças a Le Corbusier, a arquitectura moderna encontra-se repleta de subtilezas que não podem ficar mascaradas pelo carácter funcionalista das suas propagandas progressistas. O elemento do tempo no espaço (também referida por Távora), materializada na *promenade architecturale*, no “*espaço temporalizado, vivido, socialmente desfrutado*”, com que propõe a regulação das dinâmicas dos momentos da vida, e usando o espaço da arquitectura para provocar pausas, para passear, percorrer e absorver o espaço vivido e a relação deste com o espaço externo.¹⁰² Para Collins, compreender este factor é essencial à leitura das aparentes metamorfoses no discurso Corbusiano, que se divide entre obras de um profundo racionalismo (em que o espaço-tempo se conforma na configuração da casa que se abre em todas as direcções, como é o caso da *Villa Savoye*)¹⁰³ e, por outro lado, a Igreja de Ronchamp (1955), cuja forma arquitectónica é detentora de uma plasticidade barroca “*rasgando na parede da capela (...) aberturas de diferentes tamanhos e formas, a fim de obter arcanos e resplandentes efeitos de luz*”.¹⁰⁴

Não obstante, Le Corbusier deixa à posteridade uma obra bastante complexa cujas subtilezas merecem especial atenção. Note-se a *Villa le Lac* (1924), onde um expressivo muro de alvenaria serve de enquadramento à paisagem, a *Villa de Madame Mandrot* (1929), onde a própria casa beneficia da construção intercalando madeira e paredes de alvenaria que contrastam com um desenho de interiores revelador da constância da sua plasticidade moderna. Mais se pode referir que neste edifício há mesmo uma referência ao mundo da construção vernacular e na sua Publicação “*Une Maison, un Palais*” Corbusier refere-se expresivamente às construções piscatória de Le Piquey com um profundo lirismo e sentido de superioridade.¹⁰⁵ A mesma atenção ao vernacular se observa na *Villa le Sextant* (1929) e no estudo das casas Murondins (1940), onde é aplicado “*um sistema de construção para casas económicas de um piso e de paredes maciças em terra batida e troncos de árvore, com janelas no telhado*”,¹⁰⁶ entre outros exemplos possíveis, observa-se um Le Corbusier que, apesar do espírito vanguardista, se revela, simultaneamente, próximo e sensível ao regionalismo, ao vernacular, à utilização de materiais locais (e à sua reinterpretação com técnicas modernas), à relação entre a linguagem moderna, perfeitamente assumida nas proporções, formas e carácter, e uma arquitectura enraizada no local de construção. Recorrendo a outro exemplo, na *Villa Savoye* (a qual se havia referido na página 19), que é uma das mais representativas obras dos cinco princípios da arquitectura Moderna, a imagem branca, sólida e flutuante de uma casa assente em pilotis e betão, apresenta na sua estrutura paredes de alvenaria. No sufoco dos estilos, Le Corbusier afirmava que a criação dos padrões apenas se estabelece a partir de problemas bem colocados. A sua insistência nas questões sociais e económicas eram um problema bem colocado, e da mesma forma o era a adequação da arquitectura ao seu contexto, conferindo-lhe raiz, contando que “*...os novos horizontes não reencontrarão a grande linha das tradições a não ser quando houver uma revisão completa dos meios em curso, com a determinação de novas bases construtivas e estabelecidas sobre a lógica*” já que “*A arquitectura é a primeira manifestação do homem criando o seu universo, criando-o à imagem da natureza, aceitando as leis da natureza,....*”¹⁰⁷

¹⁰² ZEVI, Bruno - *A Linguagem Moderna da Arquitectura*. trad. Luís Pignateli. 3ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004 (1978). p. 61-62.

¹⁰³ COLLINS, Peter - *Changing Ideals in Modern Architecture; 1750-1950*. 2nd edition. [S.I.]: Mc. Gill - Queens University press, 1998. p. 289-290.

¹⁰⁴ ZEVI, Bruno - *A Linguagem Moderna da Arquitectura*. trad. Luís Pignateli. 3ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004 (1978). p. 204.

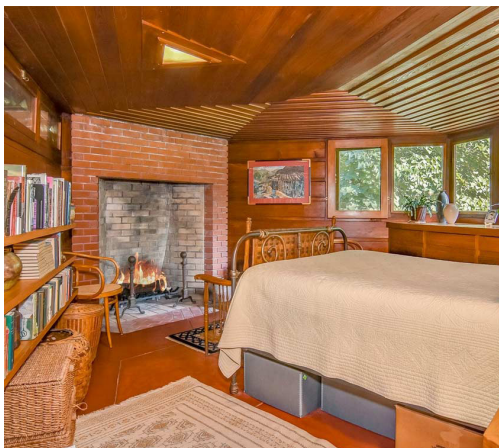
¹⁰⁵ COULQUHOUN, Alan - *Arquitectura moderna: una história desapasionada*/ Alan Colquhoun; trad. Jorge Sainz. - Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 154.

¹⁰⁶ DORFLES, Gillo - *A arquitectura moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed.70, 1986, p. 57.

¹⁰⁷ LE CORBUSIER - *Por uma Arquitectura* - trad. Ubirajara Rebouças. São Paulo: Perspectiva, 1998.



[39]



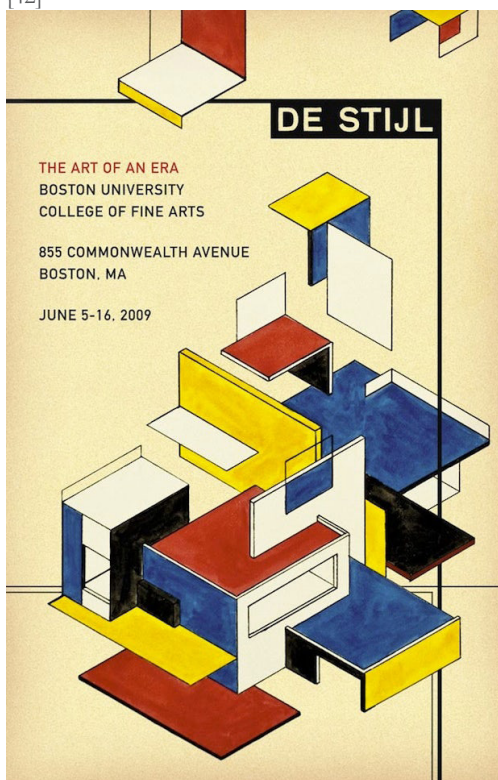
[40]



[41]



[42]



[43]

[39] Casas Richardson, Frank L. Wright (1894).

[40] Casas Richardson, Frank L. Wright (1894).

[41] Winslow House, Frank L. Wright (1894).

[42] W. R. Health House, Frank L. Wright (1905).

[43] A fragmentação espacial do Movimento Stijl.

A participação de Frank Lloyd Wright na cena moderna pode dividir-se genericamente em duas fases distintas. Numa primeira fase, no princípio do século, ainda muito sob a influência do mestre Sullivan, (quando projecta as Casas Richardson e Winslow House (1894), em River Forest) que, apesar de ainda revelarem a linguagem da organização espacial que Wright viria a adoptar, e que caracterizaria a sua arquitectura em décadas posteriores, são reveladoras de um certo decorativismo e da acentuação das linhas horizontais característicos de Sullivan, relativamente à quais se começariam a observar algumas evoluções. Como exemplo desse aspecto, na W. R. Heath House (1905), em Buffalo, identifica-se “*um plano muito livre, um conjunto de salas que ligam confortavelmente umas com as outras (...) Já não há limite rígido entre espaço externo e espaço interno*”.¹⁰⁸ Numa segunda fase, aos 70 anos de idade, quando o racionalismo Europeu se encontrava em decadência, apresenta-se-nos um arquitecto “*activo e, num certo sentido, alinhado com aqueles que pertenciam a uma geração que lhe era posterior*.”¹⁰⁹

Dos quatro arquitectos analisados neste ponto, Frank Lloyd Wright destaca-se pela experiência racionalista antecedendo cerca de 30 anos a experiência Europeia e realça a sua obra pela tendência orgânica, “*horizontalidade, a linha de terra, os materiais inacabados, por vezes coriáceos e telúricos, a casa ancorada no solo porque é factor de uma paisagem reintegrada*” que caracterizam a sua postura face à arquitectura.¹¹⁰ Para Zevi, a consolidação do espaço operada por Wright, antecipa a sintaxe *De Stijl*, e elege como exemplo dessa sintaxe, a *Falling Water* (1934) onde as ordens clássicas, apesar de presentes (na viga que é suportada por pilares), são desafiadas na provocação de desfazamentos das linhas definidoras da estrutura.¹¹¹ Ao nível das organizações espaciais e da forma, a ideia de partir uma caixa e fazer arquitecturas que “explodem” em relação aos seus planos definidores, e a ideia de desconstrução dos espaços em planos inter-secantes do *Stijl* é, por assim dizer, uma derivação das experiências espaciais operadas por Wright.¹¹² A modulação do espaço interior permite que este seja organizado em “*células autónomas, articuladas em diferentes direcções e dimensões de modo a favorecer àquele que aqui reside a sensação de se encontrar não já num caixote mecânico mas sim numa construção humana e viva,*” e esta forma Wrightiana de colocar a organização dos espaços internos dos edifícios, denota alguns dos seus princípios e qualidades formais e formativas “reais” a caminho de uma “*arquitectura simultaneamente ‘humana’ e tecnicamente evoluída*”.¹¹³

No seu repúdio pelas formas rígidas, Wright incorpora um papel fundamental na luta pela individualidade arquitectónica, por entender o modernismo como o “*oposto dos seus princípios de hiperindividualismo romântico*”, enquanto a sua atitude (de manifesta individualidade) coincidia com os movimentos arquitectónicos regionalistas que se iam manifestando contra o *Estilo Internacional* e, argumentando a favor do simples uso de materiais e técnicas do local de construção com a devida reinterpretação e adaptação ao edifício e linguagem arquitectónica modernas,¹¹⁴ “*os vértices da poética orgânica*” presentes na *Falling Water* (1934-36), no *Jonhson*

¹⁰⁸ PEVSNER, Nikolaus- *Os Pioneiros do Design Moderno* - trad. João Paulo Monteiro. [S.I.]: Ulisseia, 1975, p. 196.

¹⁰⁹ DORFLES, Gillo- *A arquitectura moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed.70, 1986, p. 64.

¹¹⁰ ZEVI, Bruno - *A Linguagem Moderna da Arquitectura*. trad. Luís Pignateli. 3ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004. p. 218.

¹¹¹ ZEVI, Bruno - *A Linguagem Moderna da Arquitectura*. trad. Luís Pignateli. 3ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004 (1978). p. 51.

¹¹² COLLINS, Peter - *Changing Ideals in Modern Architecture; 1750-1950*. 2nd edition. [S.I.]: Mc. Gill - Queens University press, 1998. p. 279-280.

¹¹³ DORFLES, Gillo- *A arquitectura moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed.70, 1986, p. 68.

¹¹⁴ DORFLES, Gillo- *A arquitectura moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed.70, 1986, p. 80.



[44]



[45]



[46]



[47]



[48]

[44] Falling Water, Frank L. Wright (1934-36).

[45] Falling Water, Frank L. Wright (1934-36).

[46] Johnson Building de Racine, Frank L. Wright (1939).

[47] Taliesin West, Frank L. Wright (1937).

[48] Taliesin West, Frank L. Wright (1937).

Building de Racine (1939) e no acampamento de *Taliesin West* (1937), são encarados por Zevi como formas pertencentes ao futuro,¹¹⁵ por antecederem as mesmas tendências que a nível Europeu apenas após a revisão do Movimento Moderno se começariam a estabilizar. Talvez esta seja a razão pela qual é associada a Wright alguma da responsabilidade pelas mudanças operadas nos CIAM, e na interpretação de uma arquitectura regionalizada que é receptiva aos sinais dos sítios, à intercalação de materiais modernos com materiais locais, ou, recorrendo (como a título de exemplo, em *Taliesin*) à madeira cuidadosamente tratada, contraposta à rusticidade da parede de alvenaria.

A sua arquitectura é interpretável em 4 períodos. Até 1910, o arquitecto desenvolve essencialmente no tema das *Prairie Houses*; depois do parênteses Europeu, considera-se o período japonês, ainda de gosto decorativo muito apurado, mas interessante técnica e estruturalmente, e o período da *Falling Water*, orientado pela ideia da “cidade verde ideal, estendendo-se sobre um vasto espaço, imersa na natureza,” funciona, para si, como uma fase de libertação e estudo em que se entrega à organicidade que se lê na última fase, de *Taliesin*.¹¹⁶ As suas obras condensam todas as invariáveis do código moderno elencadas por Zevi. Estão presentes o catálogo, as dissonâncias, a tridimensionalidade antitética da perspectiva que evita o doutrinário cubista, a decomposição quadridimensional do *De Stijl*, as estruturas em consola (que encontram em *Falling Water* um texto insuperado) e a temporalização do espaço na reinterpretação da ligação entre edifício e paisagem.¹¹⁷

Wright merece destaque no sentido em que a sensibilidade com que aproxima, sem complexos, a arquitectura do seu tempo, Moderna, ao contexto de construção, às suas complexidades e peculiaridades não revela uma conquista, mas antes um reencontro com a relações de pertença dos edifícios “ao sítio”, ou às raízes, uma vez que para este arquitecto a valorização de “qualidades nacionais” e locais, tidas com “elevada expressão”,¹¹⁸ faziam já parte do seu universo conhecido e absorvido. Nas palavras de Januário Godinho, não se trata apenas de “levantar paredes, fazer pavimentos e tectos; isto representa para os seus olhos nada mais do que aprisionar o espaço, jamais limitá-lo. Ele [Frank Lloyd Wright] quer que se considere o espaço como entidade viva e expressão própria (...) Uma atmosfera limitada sem limites, diluída na imensidade do Mundo que a cerca, em que nós lhe pertencemos e não ela nossa prisioneira”.¹¹⁹

Atentando uma vez mais à *Falling Water*, a diluição da arquitectura no meio em que se insere opera-se na forma de prolongamentos dos espaços que vão de encontro à sua envolvente, e o recurso a extensos panos de vidro horizontais que quebram na estrutura da habitação, é equilibrado pela permeabilidade da obra à natureza que parece fazer parte da composição espacial em toda a sua dimensão. O interior, cujo desenho interior de mobiliário, do piso, das paredes em pedra, mais do que uma casa “comum” evoca uma “caverna” (referida por Frampton), uma “homenagem” ao local de “nascimento” da obra, com o qual se funde e com o qual convive pacificamente repousando sobre ele, colocando o Homem numa relação íntima com o espaço natural.¹²⁰

¹¹⁵ ZEVI, Bruno - *A Linguagem Moderna da Arquitectura*. trad. Luís Pignateli. 3ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004 (1978). p. 222.

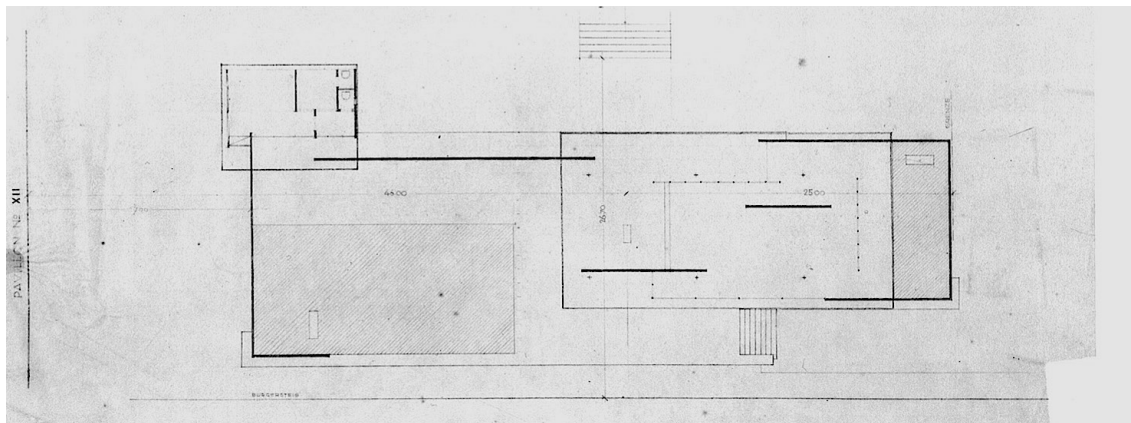
¹¹⁶ DORFLES, Gillo- *A arquitectura moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed.70, 1986, p. 65.

¹¹⁷ ZEVI, Bruno - *A Linguagem Moderna da Arquitectura*. trad. Luís Pignateli. 3ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004 (1978). p. 222.

¹¹⁸ PEVSNER, Nikolaus- *Os Pioneiros do Design Moderno* - trad. João Paulo Monteiro. [S.I.]: Ulisseia, 1975, p. 200.

¹¹⁹ GODINHO, Januário - *Frank Lloyd Wright*. Revista Arquitectura nº67, Abril 1960, p. 3.

¹²⁰ FRAMPTON, Kenneth - *Modern Architecture, A Critical History*. 4th edition. London: Thames and Hudson. 2007. p. 189.



[49]



[50]



[51]



[52]



[53]

[49] Pavilhão de Barcelona, Mies van der Rohe (1928).

[50] Pavilhão de Barcelona, Mies van der Rohe (1928).

[51] Robert Mac Cormick, Mies van der Rohe (1951).

[52] Crown Hall IIT, Mies van der Rohe (1956).

[53] Arranha-céus Lake Shore Drive 860 e 880, Mies van der Rohe (1949).

De uma solidez e uma monumentalidade que se diferenciava em muitos aspectos da arquitectura de Frank Lloyd Wright, põe-se a comparação entre os dois arquitectos, por partirem de uma mesma referência (se bem que um é apresentado como o pai desta, e o segundo, como um seguidor). Seguidora do Movimento *De Stijl*¹²¹, a obra de Mies van der Rohe é associada ao Neoplasticismo, iniciado em 1917 na Holanda sob a égide da “*eliminação do ornamento, a interligação de superfícies livres e decompostas, a procura de uma cor dominante e harmoniosa ou a absoluta ausência de toda a figuratividade (...)*”.¹²² A linearidade bidimensional (mais pictórica do que plástica), com que frequentemente se coloca o cruzamento entre as suas obras e as pinturas de Mondrian, revela o seu lema: a adopção de superfícies que se transmutam em espaços, apoiados, essencialmente, em estruturas de ângulo recto e pilares metálicos, em oposição à tendência neobarroca¹²³ representada, por exemplo, por Aalto. Para Zevi, Mies van der Rohe é o expoente máximo da sintaxe *De Stijl*, observável no Pavilhão de Barcelona (com a intersecção de planos),¹²⁴ onde conceito do *less is more*, pode ser lido e traduzido pela redução de todos os problemas aos seus termos mínimos, à sua essencialidade.¹²⁵

O arquitecto para quem “*o tempo, é a glória suprema da fruição arquitectónica*”, eliminando “*o enclausuramento do espaço*” e utilizando como único instrumento “*o diafragma isolado para as paredes, os tectos, os espelhos de água, as pranchas marmóreas ou vítreas a fim de realçar a fluidez*”,¹²⁶ apresenta um sistema de estruturas muito próximo do conceito da habitação flexível (para que o espaço se possa transformar de acordo com as necessidades apresentadas), baseado em elementos *standardizados* e na linguagem clara e objectiva da planta. Esta estruturação oferece melhores resultados à organização pretendida ao colocar os espaços de uso comunitário, mas de necessidade privada (como as cozinhas e as casas de banho), ao centro. Este tipo de organização funcional que se divide entre as estruturas e os espaços mais ou menos privados, pode ser observado nos projectos do Arranha-céus *Lake Shore Drive 860 e 880* (1949-51), no complexo de edifícios do IIT (no *Crown Hall IIT*, 1956), *Robert MacCormick* (1951), e *Seagram Building*.¹²⁷

Sobre o *Seagram Building*, salienta-se o recuo do edifício em relação ao alinhamento de Park Avenue (numa crítica ao arranha-céus tradicional, fazendo-se assim a diluição da distinção entre lote e rua). E, ainda, sobre a *Galeria Nacional em Berlim Ocidental*, pode dizer-se que revolucionaria a integração destas construções em altura na cidade consolidada, através de um desenho em que a base, mais alta do que o nível do solo, e o alpendre, construído sobre a base, conferem permeabilidade visual. Ainda sobre a função do alpendre, “*A simplificação do processo traduz-se numa clarificação do resultado (...)*”, que não atrai, nem repele, antes, cumpre a

¹²¹ Movimento que acabou por se tornar muito associada à tipografia, à publicidade, à paginação arquitectónica, e associada muito directamente à obra e trabalho de Mondrian de gosto gráfico do campo moderno. Movimento importante em 1922, criado por Van Doesburg, quando à Bauhaus se associa o Neoplasticismo, o que conduziu a que Gropius, Vantongerloo, Mies, etc, se passem a tornar sinónimos de pureza estilística, havendo no entanto, sempre espaço para a individualidade de cada indivíduo. Considerada a segunda maior era, depois da Art Nouveau.

¹²² DORFLES, Gillo- *A arquitectura moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed.70, 1986, p. 69.

¹²³ COLLINS, Peter - *Changing Ideals in Modern Architecture; 1750-1950*. 2nd edition. [S.I.]: Mc. Gill - Queens University press, 1998. p. 279-280.

¹²⁴ ZEVI, Bruno - *A Linguagem Moderna da Arquitectura*. trad. Luís Pignateli. 3ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004 (1978). p. 46.

¹²⁵ BENÉVOLO, Leonardo- *O Último Capítulo da Arquitectura Moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed. 70, 1985, p. 33.

¹²⁶ ZEVI, Bruno - *A Linguagem Moderna da Arquitectura*. trad. Luís Pignateli. 3ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004 (1978). p. 188.

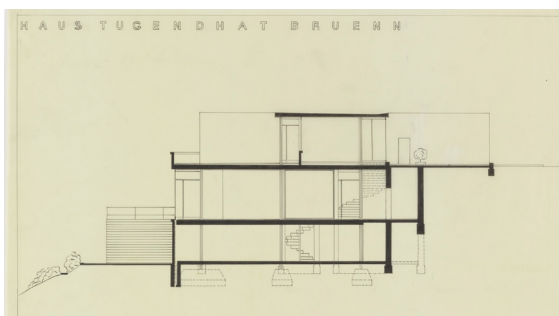
¹²⁷ DORFLES, Gillo- *A arquitectura moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed.70, 1986, p. 72.



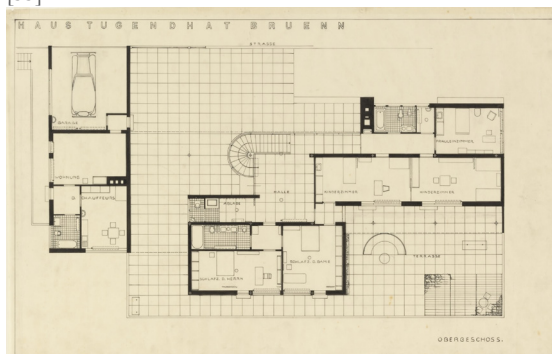
[54]



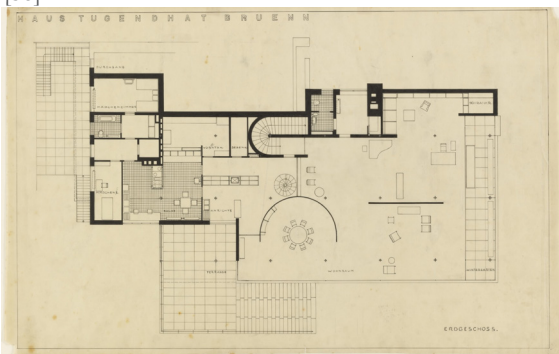
[55]



[56]



[57]



[58]



[59]

[54] *Seagram Building*, Mies van der Rohe (1958).

[55] *Maison Tugendhat*, República Checa, Mies van der Rohe, (1928).

[56] Desenho em corte da *Maison Tugendhat*, República Checa, Mies van der Rohe (1928).

[57] Planta piso 0 da *Maison Tugendhat*, República Checa, Mies van der Rohe (1928).

[58] Planta piso 1 da *Maison Tugendhat*, República Checa, Mies van der Rohe (1928).

[59] Sala de estar, *Maison Tugendhat*, República Checa, Mies van der Rohe (1928).

sua função de colocar num espaço dramático (a base, o pódio) uma construção simples e racional, confirmação de confiança na razão.¹²⁸ E, ainda, provocar um faseamento no uso do espaço público, e uma relação menos segmentada deste com o edifício.

Collins afirma a importância da realidade tridimensional que se baseia numa sucessão de planos, e não de volumes, que se vão repetindo e intersecando para seguir a lógica do *De Stijl* (que pressupunha a destruição da isolação dos objectos e o seu tratamento como uma coisa universalmente integrada). Aqui presente, a diferença no tipo de desconstrução espacial entre Mies e Wright reside, em Wright ao nível dos volumes, e em Mies, ao nível dos planos o que revela a sua veia essencialmente racionalista no método de pesquisa espacial através das valências do aço (em paralelo com Perret), que inclusivamente conferem aos seus edifícios uma grande variedade de usos.¹²⁹ Se nas obras de Frank Lloyd Wright a ideia de casa reside na dilatação do espaço interno, para Mies o espaço da casa funciona como uma teia estrutural de pisos intersecantes de uma extrema leveza que quase parecem pairar em continuidade com a paisagem, numa interpenetração de arquitectura e envolvente. O que resulta desta forma de colocar o desenho da casa é bastante evidente em projectos como a *Farnsworth*, onde a superfície que acolhe todo o espaço da habitação parece desaparecer e tornar-se espaço circundante que apenas se delimita pelas linhas finas de um perfil metálico ou um caixilho.¹³⁰

Porém, entre as suas intervenções na Europa e as suas intervenções dos Estados Unidos há a anotar diferenças expressivas. As primeiras, para Zevi, são triunfantes na decomposição volumétrica e consequente dinâmica espacial, mas incompletas no espaço temporal e na reintegração.¹³¹ Na análise actual, talvez não se concorde inteiramente com a segunda observação, já que a articulação da forma com o terreno, da casa *Tugendhat* (1928), por exemplo, revela, além da decomposição da forma, uma atenta adequação ao terreno e a consideração da possibilidade de uma variedade espacial atingida através da criação de espaços diversificados de estar, colocados tanto na fachada principal como nas “costas da casa”, e ambientes internos que, inclusivamente, levantam impressões inspiradas em Niemeyer. Na *Maison Tugendhat*, parece contrapor às formas de arquitectura em caixa os princípios do *Raumplan*, através do qual interliga células espaciais com alturas diversificadas, multiplicando o espaço do *habitat*. Outros factores são marcados nesta forma de desenho arquitectónico, como a reintegração vertical e horizontal dos edifícios no seu contexto.¹³² Em corte, é expressiva a leitura da diluída das formas no terreno que, em si, apresenta uma pendente acentuada. Esta inversão na leitura do percurso arquitectónico de Mies, pretende encontrar-se com uma observação apresentada por Coulquhoun, de que o processo de maturação das obras de Mies, desde as primeiras experiências mais neoclássicas, ao Pavilhão de Barcelona e à *Maison Tugendhat* até à *Farnsworth* se prende com a exploração do elemento cúbico fragmentado e expandido por determinação dos espaços internos, que passa a operar essa expansão através dos planos centrados na forma construída para que a relação do espaço interior com a natureza se possa assumir na eliminação de barreiras visuais, numa forma de interiorização de que as formas de arte, “*tal como a natureza, deveriam revelar uma essência interna e não imposições externas.*”¹³³

¹²⁸ BENÉVOLO, Leonardo- *O Último Capítulo da Arquitectura Moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed. 70, 1985, p. 33-42.

¹²⁹ COLLINS, Peter - *Changing Ideals in Modern Architecture; 1750-1950*. 2nd edition. [S.I.]: Mc. Gill - Queens University press, 1998. p. 287.

¹³⁰ DORFLES, Gillo- *A arquitectura moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed.70, 1986, p. 71.

¹³¹ ZEVI, Bruno - *A Linguagem Moderna da Arquitectura*. trad. Luís Pignateli. 3ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004. p. 81.

¹³² ZEVI, Bruno - *A Linguagem Moderna da Arquitectura*. trad. Luís Pignateli. 3ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004 (1978). p. 65-67.

¹³³ COULQUHOUN, Alan - *Arquitectura moderna: una historia desapasionada*/ Alan Colquhoun; trad. Jorge Sainz. - Barcelona : Gustavo Gili, 2005, p. 174-179.



[60]



[61]



[62]

[60] Turun Sanomat em Aabo, Alvar Aalto (1930).

[61] Sanatório de Paimio, Alvar Aalto (1931).

[62] Biblioteca de Viipuri, Alvar Aalto (1935).

A arquitectura de Alvar Aalto apresenta diferentes influências e podemos colocar essas influências em duas fases: inicialmente seguia os princípios da arquitectura de Le Corbusier e dos funcionalistas, exemplificados nas obras do jornal *Turun Sanomat* em Aabo (1930) e no Sanatório de Paimio (1931). Segundo explica Dorfles, há, em 1934, com a “*biblioteca Viipuri uma libertação da excessiva estereotomia de marca racionalista para optar por uma linha mais flexível, e mesmo neobarroca (...)*” que se lê no tecto da sala de reuniões.¹³⁴ Para Zevi, na Biblioteca de Viipuri, Aalto opera um boicote à decomposição afirmando que, neste novo tipo de construção, “*não se trata já de um caixote desmembrado em seis rectângulos, mas de uma unidade da parede com o tecto. Texto maneirista, crítica interna do racionalismo e, quer queiramos quer não, índice de uma arquitectura orgânica capaz de influenciar subsequentemente os conceitos de espaço,*”¹³⁵ um edifício cuja ideia inicial, neo-clássica, beneficiou de um processo de maturação suficientemente longo para que esta absorvesse um carácter moderno.¹³⁶

As alterações propostas na arquitectura de Aalto devem-se a um fenómeno que viria a caracterizar a arquitectura depois da 2ª guerra-mundial e que a tentava colocar de novo ao serviço das pessoas, e pelas pessoas: o novo humanismo. Sérgio Fernandez afirma sobre Aalto que as suas propostas representam soluções inovadoras por se libertarem do “*esquematismo dos zoneamentos que caracteriza a maioria dos planos*” e, marcando uma “*íntima relação entre a natureza, os sectores da indústria e da habitação,*”¹³⁷ por encarar com maior fluidez a arquitectura aplicada a vários contextos libertando-se dos horizontes programáticos.

Aalto e Wright partilham nas suas obras do conceito da organicidade e sendo as suas proposições arquitectónicas análogas, num sobressai o Neo-empirismo escandinavo e no outro, o Neo-expressionismo do segundo pós-guerra. O paralelo entre estes e os movimentos do Maneirismo e do Barroco dos séculos XVI e XVII, marcam-se da mesma forma como o brutalismo Corbusiano dos anos 60 se segue ao organicismo.¹³⁸ Explicando estes conceitos, para Gillo Dorfles, se a arquitectura de Frank Lloyd Wright traduz a organicidade aplicada à raiz da Arquitectura Moderna, Alvar Aalto traduz a racionalização dessa organicidade.^{139 140}

E partindo dessa alternativa noção de racionalismo, o próprio afirmava que “*Se procedermos a partir do funcionalismo técnico, descobriremos que um grande número de coisas na nossa presente arquitectura, não é funcional do ponto de vista psicológico, ou da combinação sob aspectos psicológicos e fisiológicos. Para verificar como reage o ser humano às formas e construção é útil usar no processo experimental, pessoas especialmente sensíveis, por exemplo doentes num sanatório. Experiências desse tipo, foram efectuadas em ligação com o sanatório de tuberculose de Paimio, na Finlândia...*”¹⁴¹ Esta experiência, através da

¹³⁴ DORFLES, Gillo- *A arquitectura moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed.70, 1986, p. 76.

¹³⁵ ZEVI, Bruno - *A Linguagem Moderna na Arquitectura*. trad. Luís Pignatelli. 3ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004 (1978). p. 202.

¹³⁶ COULQUHOUN, Alan - *Arquitectura moderna: una história desapasionada*/ Alan Colquhoun; trad. Jorge Sainz. - Barcelona : Gustavo Gili, 2005, p. 200.

¹³⁷ FERNANDEZ, Sérgio - *Percursos: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988. p. 47.

¹³⁸ ZEVI, Bruno - *A Linguagem Moderna da Arquitectura*. trad. Luís Pignatelli. 3ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004 (1978). p. 195.

¹³⁹ DORFLES, Gillo- *A arquitectura moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed.70, 1986.

¹⁴⁰ Sendo interessante recordar as afirmações de Alvar Aalto a respeito da racionalização da arquitectura e da alha da sua aplicação, no contexto da análise dos CIAM, na página 24.

¹⁴¹ AALTO, Alvar - *A Humanização da Arquitectura*. (Tradução parcial de um artigo de A. Aalto publicado na “*The Technology Review*”, de Novembro de 1940). Revista Arquitectura nº 35, 1950 (1943), p. 8.



[63]



[64]



[65]



[66]



[67]

[63] *Villa Mairea*, Alvar Aalto (1937).

[64] *Villa Mairea*, Alvar Aalto (1937).

[65] *Município de Saynatsalo*, Alvar Aalto (1949).

[66] *Casa Experimental*, Alvar Aalto (1953).

[67] *The Aalto Studio*, Alvar Aalto (1955).

qual interiorizou as especificidades da forma como o corpo se relaciona com o espaço, numa perspectiva muito diferente dos pressupostos do *Modulor* (um pouco limitados perante esta ambivalência de usos), ensinou-lhe a noção do espaço desenhado para o doente acamado, obriga a considerar de forma alternativa o tecto, a luz artificial, o aquecimento, o posicionamento de janelas, o desenho de paredes com funções de controlo sonoro, etc.

Segundo constituições psicológicas da introversão e da extroversão evocam-se paralelos com vários momentos da evolução do Homem que vão desde as primárias interpretações dos recursos dos locais, até outros momentos da evolução Moderna em que a ideologia individualista e expressiva de Wright é resgatada, mas reinterpretada pela relação com a natureza e a utilização de materiais existentes no local. A sua arquitectura não deixa de ser sinónimo de modernidade, no sentido progressista e da valorização do uso da máquina, mas denota uma maior sensibilidade em relação ao sentimento de se estar a projectar uma obra específica para um sítio específico, e não num sentido tão universal como o *Estilo Internacional*.¹⁴²

Num ligeiro paralelismo com algumas das teorias e obras dos arquitectos funcionalistas, Aalto adopta o tema do *hall* e do terraço (novo léxico da moradia Moderna) e dá-lhes evidente centralidade nas suas obras, numa estratégia um tanto distante das arquitecturas funcionalistas: neste caso, estes espaços reservam-se ao direito do encontro em privado, do espaço fechado, o “isolar-se”/resgatar-se do exterior e a busca de unidade espacial autónoma. O “lar” ganha uma nova dimensão através desta abordagem. Apesar do paralelismo com Wright, dado que ambos procuram as mesmas sensações de interioridade, distingue-os a forma como se efectiva a adaptação ao meio natural que, em Aalto “*não se traduz nunca no seu desaparecimento nela, mas sim na contraposição e na articulação com ela*”, isto é, a forma como os materiais são adaptados e se adequam à obra construída, geralmente em bruto, pode-se justificar tanto pela procura de uma expressão própria que se enraíza no local, como pelo resgate do ambiente exterior na habitação. E assim, a sua organicidade reside em constantes formais que equacionam sempre a personalidade humana que será gravada na obra. Esta atitude, humana e racional, ficou conhecida como *organicismo racionalizado*. Na residência própria de campo, recorre aos tijolos, e no Município de Saynatsalo,¹⁴³ a escala do volume construído, não represente impedimento à aplicação do mesmo material. Da mesma forma, na Casa Experimental, e na *Maison Carrée*, recorre às coberturas inclinadas, rematadas pela parede branca (expressão que Távora e Siza revisitam na Casa de Ofir, e na Casa de Chá da Boa Nova).

Sobre a revisitação dos lugares, Zevi refere a força libertadora da linguagem moderna que “*ensina a profanar cânones e preceitos iluministas para multiplicar as opções concretas*” completando, na afirmação de que “*a linguagem moderna da arquitectura não é unicamente a linguagem da arquitectura, pois capta as heresias e dissonâncias da história, as inúmeras ‘excepções à regra’, hoje finalmente emancipadas e capazes de vertebrar uma linguagem alternativa*”.¹⁴⁴ Será um bom enquadramento de Aalto, um arquitecto maneirista, que Zevi equiparável aos arquitectos do barroco com a excepção da

¹⁴² DORFLES, Gillo- *A arquitectura moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed.70, 1986, p. 76.

¹⁴³ DORFLES, Gillo- *A arquitectura moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed.70, 1986, p. 75-77.

¹⁴⁴ ZEVI, Bruno - *A Linguagem Moderna na Arquitectura*. trad. Luís Pignatelli. 3ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004 (1978). p. 74.

orgânica moderna, diferença fundamental na exploração da decomposição volumétrica.¹⁴⁵

¹⁴⁵ ZEVI, Bruno - *A Linguagem Moderna na Arquitectura*. trad. Luís Pignatelli. 3ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004 (1978). p. 206 e 218.

⁴| O CASO PORTUGUÊS [Entre Casas]

Pelos finais do século XIX, o que já anteriormente se via no estrangeiro começava a ver-se em igual medida no nosso território (com uma ousadia crescente, mas tímida, no recurso aos materiais e técnicas novos e uma crescente adopção de princípios de construção modernizada).¹⁴⁶ A construção em ferro em contexto urbano “banalizava-se” e, aos poucos, começava a tornar-se mais natural a aplicação deste material na construção de equipamentos, e em apontamentos de excepção, na habitação. Tal como aconteceu internacionalmente, passou-se à sua aplicação mais arrojada nas fachadas dos edifícios centrais de Lisboa e do Porto, se bem que, na habitação, onde o prestígio dos revivalismos ecléticos persistia, a distinção clara entre os elementos estruturais e os elementos da fachada fosse perpetuando, em consequência, a separação entre a engenharia e a arquitectura.¹⁴⁷

Ao dobrar-se o século, pode referir-se que, por um lado, se inicia um período particularmente fértil em Portugal, agora revelando algum progresso, que se reflectia num país “*a modernizar-se, [que] aspirava avidamente tudo quanto vem do estrangeiro*”, a indústria em transformação convertia-se num pulmão de crescimento,¹⁴⁸ porém, no enraizamento da propaganda nacionalista e republicana, no sossego das coisas “nossas”, havia quem lutasse por uma arte portuguesa que fosse, “*simultaneamente, o reflexo do desejo de progresso e desenvolvimento, necessariamente referidos aos modelos europeus, e de uma arte nacional liberta de sujeições a movimentos exteriores*”^{149 150}

Um período culturalmente ambíguo, caracterizado pela vontade de adoptar medidas progressistas com a insistente resistência à abdicção de uma imagem de nacionalidade vincada, impulsionada mais por uma motivação ideológica e social, do que propriamente pelo medo da perda da identidade, de que nem os arquitectos mais importantes puderam abstrair-se. O objectivo (construir “*uma arte nacional que seja reflexo da valorização individualista e, ao mesmo tempo, de desejo de independência em relação ao colonialismo económico e cultural*”¹⁵¹), era do mais contraditório uma vez que o progresso era apropriado como recurso para o reavivar romântico de elementos que remetiam para o passado. É através da exaltação de valores (super) nacionais, que vem a ser preparada a implantação da República (assumidamente, uma força de oposição à recepção das vanguardas europeias, com a promessa da implantação de princípios renovadores), ao oferecer a ideia de que era no ideal republicano que se desenharia

¹⁴⁶ A mesma que Adães Bermudes promoveu com a proposta de moradia unifamiliar para Porto, Lisboa e Covilhã em 1896 in PORTAS, Nuno - *A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação*. In Zevi, Bruno - *História da Arquitectura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1973. Vol. II, p. 696-699.

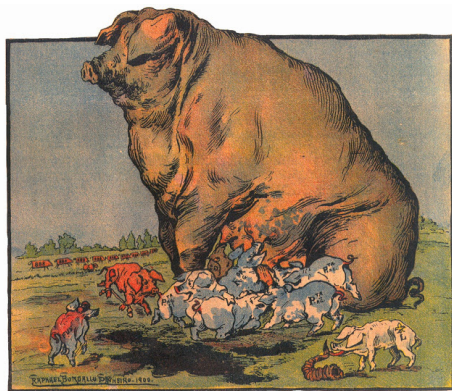
¹⁴⁷ Talvez por existir ainda alguma dificuldade em assumir os materiais novos, pela sua carga progressista e industrializada, mesmo quando se começa a usar o ferro na habitação, este aparece correntemente reduzido aos anexos dos edifícios de traça burguesa nas galerias das vilas operárias ou nas marquises que figuravam nas traseiras dos prédios de rendimento, cuidadosamente disfarçado se não mesmo “mascarados” sob estuques. [FERNANDES, José Manuel - *Arquitectura portuguesa: uma síntese*. 3ª ed. Lisboa: INCM, 2006, p. 63-64.]

¹⁴⁸ SARAIVA, José Hermano – Programa *A Alma e a Gente*, 2005 – *Uma Casa Portuguesa*, Lisboa, Rádio Televisão Portuguesa, 2005.

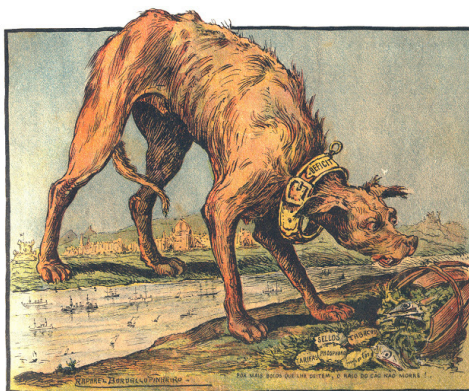
¹⁴⁹ FERNANDEZ, Sérgio - *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 11.

¹⁵⁰ Eram estas as importações dos emigrados do Brasil que se tornariam um motivo frequente, especialmente, nas novas urbanizações a norte do país (in PORTAS, Nuno - *A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação*. In Zevi, Bruno - *História da Arquitectura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1973. Vol. II, p. 700) e os revivalismos arquitectónicos a que a Burguesia Lisboaeta adería cegamente na febre revivalista da ocupação da costa de Cascais e que Ramalho Ortigão vem classificar como um “*afetivo manicómio de prédios onde cada casa manifesta a sua especial mania: uma julga-se chinesa, outra suíça, outra gótica, outra normanda*”. O Palácio da Regaleira, de pretensão Manuelina, apesar de erigida em 1905, e a Igreja de Santa Luzia, copiando o *Sacré Coeur*, são exemplos. In SILVA, António – Programa *Artes e Letras* da RTP de 12 de Dezembro de 1999 – *Raul Lino, Livre como o Cipreste*, Lisboa, Rádio Televisão Portuguesa, 1999.

¹⁵¹ COSTA, Alexandre Alves - *Introdução ao estudo da história da arquitectura portuguesa: outros textos sobre arquitectura portuguesa*. Porto: Faup Publicações, 1995, p. 64.



I—A Política: a Grande Porca



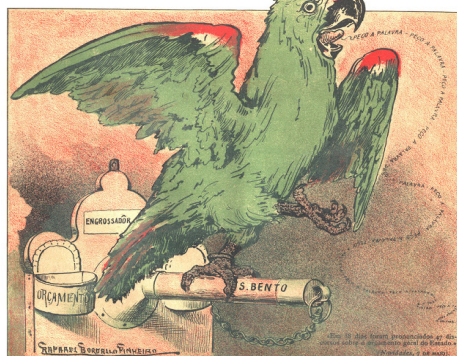
II—A Finança: o Grande Cão

[68]

[69]



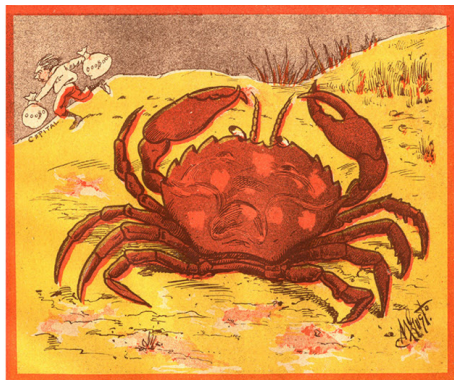
III—A Economia: a Galinha Choca



IV—A Rethorica Parlamentar: o grande Papagaio

[70]

[71]



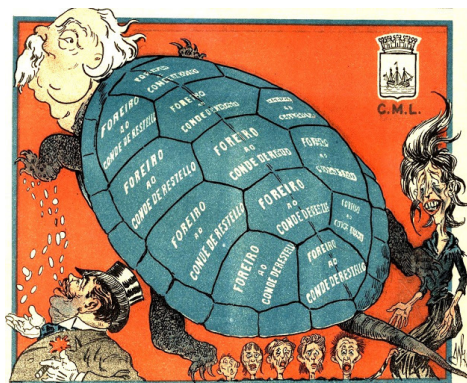
V—O Progresso Nacional: o grande Caranguejo



VI—A Burocracia: a grande Rata

[72]

[73]



VII—A Beneficência: O Grande Kagado



VIII—A Instrução Pública: A Grande Burra

[74]

[75]

[68] Ilustração: *A Política: a Grande Porca*, Raphael Bordallo Pinheiro (1900).

[69] Ilustração: *A Fiança: o Grande Cão*, Raphael Bordallo Pinheiro (1900).

[70] Ilustração: *A Economia: a Galinha Choca*, Raphael Bordallo Pinheiro (1900).

[71] Ilustração: *E Rethorica Parlamentar: o grande Papagaio*, Raphael Bordallo Pinheiro (1900).

[72] Ilustração: *O Progresso Nacional: o grande Caranguejo*, Raphael Bordallo Pinheiro (1900).

[73] Ilustração: *A Burocracia: a grande Rata*, Raphael Bordallo Pinheiro (1900).

[74] Ilustração: *A Beneficência: O Grande Kagado*, Raphael Bordallo Pinheiro (1900).

[75] Ilustração: *A Instrução Pública: A Grande Burra*, Raphael Bordallo Pinheiro (1900).

a solução para o mal da política portuguesa, aliando à sua causa, as comemorações do centenário da morte de Camões e o *Ultimatum* Inglês.^{152 153}

A informação disponível aponta que o “pontapé de saída” da geração de 70 se pautou pelo despertar de uma nova consciência para a beleza idílica do campo, oposta à indústria, e com isso a instalação da dicotomia tradição/progresso na defesa do isolamento do país relativamente a todos os elementos externos, fundamentado pela saudade do passado e da “terra”.¹⁵⁴ As lutas e proposições republicanas e nacionalistas provocaram uma ruptura no processo evolutivo da arquitectura Portuguesa, e levaram a que a complementaridade que até então caracterizava a produção arquitectónica nacional (racionalismo e concepção arquitectónica), fosse substituída pela incapacidade, do romantismo Português, de responder de forma prática aos conflitos ideológicos que se lhe impunham.¹⁵⁵ A tendência reflectiu-se também ao nível das artes plásticas, no naturalismo de Silva Porto e José Malhoa (entre outros), que faziam transparecer a beleza da ruralidade portuguesa intrincada nos modos e no povo¹⁵⁶, e, ainda, na literatura, de uma expressão bucólica idolatrando a vida do campo e a ruralidade das paisagens do interior.¹⁵⁷ Este grito de regresso ao passado reflecte-se fielmente nas palavras de Alberto de Oliveira¹⁵⁸, se bem que, enquanto a arte e a literatura apontavam o retrato do sonho republicano, a nível arquitectónico essa idealização reflectia-se negativamente na cristalização de modelos arquitectónicos ultrapassados, e, neste contexto, deve ser considerando o impacto desta classe burguesa no despoletar deste delírio naturalista (“*emergente burguesia urbana saudosa das suas origens rurais*”¹⁵⁹), já que se tratava de uma burguesia de origem rural.

Do marasmo da arquitectura portuguesa, o início para a resolução de tais problemas passava pelo contributo duma nova geração de arquitectos, cujas viagens, resultaram em momentos de contacto “*com a “grande cultura”*” que contribuíam para “*o alargamento do conhecimento através do contacto directo com a arquitectura que ali [noutros países] se produzia*”.¹⁶⁰ Porém, as resistências nacionalistas resultaram numa dificuldade acrescida à recepção de estímulos da Europa moderna. Enquanto para uns a 1ª geração de arquitectos modernos é tida como uma geração de “*estrangeirados de formação académica*”, que, essencialmente, conduziam a arquitectura nacional

¹⁵² FERNANDEZ, Sérgio - *Percursos: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 12.

¹⁵³ Com isso, conduzindo a uma união nacional desperta pela mobilização do país contra um inimigo comum e a adopção como slogan republicano a ode nacionalista, o hino e os motivos criados pelo Ultimatum, reforçavam a sua posição ideológica, agora, revestida carga patriótica. In SARAIVA, José Hermano – Programa *A Alma e a Gente*, 2005 – *Uma Casa Portuguesa*, Lisboa, Rádio Televisão Portuguesa, 2005.

¹⁵⁴ COSTA, Alexandre Alves - *Introdução ao estudo da história da arquitectura portuguesa: outros textos sobre arquitectura portuguesa*. Porto: Faup Publicações, 1995, p. 65-66.

¹⁵⁵ FERNANDEZ, Sérgio - *Percursos: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 11.

¹⁵⁶ SILVA, António – Programa *Artes e Letras* da RTP de 12 de Dezembro de 1999 – *Raul Lino, Livre como o Cipreste*, Lisboa, Rádio Televisão Portuguesa, 1999.

¹⁵⁷ LEAL, João - *Etnografias Portuguesas (1870-1970) Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

¹⁵⁸ “*Demais quanto menos correremos a Europa, em sud-express, mais jornadearemos em Portugal, na mala-posta, a cavallo, lendo as serras, sozetrando os panoramas. Somos um povo de poetas: quanto menos livros, quanto menos comboios, melhor. (...) Portugal é o Minho, o Douro, as duas Beiras, o Alentejo, o Algarve. Vamos, não tens espaço bastante, Geração Nova? E ainda: Emfim, aos architectos não restava senão um dever bem grato de cumprir: fazerem voto de frades no mosteiro da Batalha*”. in OLIVEIRA, Alberto de - *Palavras Loucas*. Coimbra: F. França Amado Editor, 1894 cit. por COSTA, Alexandre Alves - *Introdução ao estudo da história da arquitectura portuguesa: outros textos sobre arquitectura portuguesa*. Porto: Faup Publicações, 1995, p. 65.

¹⁵⁹ SILVA, António – Programa *Artes e Letras* da RTP de 12 de Dezembro de 1999 – *Raul Lino, Livre como o Cipreste*, Lisboa, Rádio Televisão Portuguesa, 1999.

¹⁶⁰ GONÇALVES, José Fernando - *A Viagem na Arquitectura Portuguesa do século XX*, in Revista Resdomus, 2009, p. 3.

a um “*ecletismo de fachada*”¹⁶¹, esta geração de arquitectos modernos, com Ventura Terra e Marques da Silva, vindos da França, Raul Lino vindo da Alemanha, entre outros, toma posição central nos novos debates arquitectónicos numa época de instabilidade e necessidade de uma lógica estruturante que orientasse a arquitectura, como a cultura portuguesa em geral, numa direcção de evolução e de um certo racionalismo. Ora motivados pelo neo-românico, ora motivados pela *art nouveau* (numa versão “aportuguesada” e mais sóbria, de que temos como exemplo a casa da Rua de Alexandre Herculano, de Ventura Terra, e entre outras, a Casa Roque Gameiro de Raul Lino, onde as azulejarias de Bordalo Pinheiro tecem um delicado elogio à região rural saloia), procuravam enraizar uma profunda renovação estilística da arquitectura portuguesa e quebrar o ciclo de importações e revivalismos de gosto “neo” (“neo-árabe”, “neo-oriental”, “medieval-gótico”, neomaueíno),¹⁶² inaugurando um longo debate que se revelou útil à averiguação da verdadeira Identidade Arquitectónica Nacional, numa acção que promovia, tanto a aceitação de princípios regeneradores (presentes nos pragmáticos modelos da arquitectura moderna), como a integração de lições da arquitectura tradicional em obras do seu tempo. As novas técnicas construtivas, por si só, deveriam servir de estímulo à renovação do léxico espacial arquitectónico e não representar um aprisionamento, mas ao fraco conhecimento das rupturas operadas no exterior (tanto pelos clientes, como pela maioria dos arquitectos nacionais), acrescia o facto de estas obras serem desenvolvidas num contexto débil dedicado à aparência, para um público inculto (essencialmente clemente pelo passado rural ou pelo “estrangeirismo”) e, portanto, em que a escala e aprofundamento das características ao nível formal (especialmente da *Art Nouveau*) eram feitos de uma forma demasiado abstracta e pouco reveladora das suas capacidades formais,¹⁶³ além de revelarem uma preocupante desnacionalização da nossa classe média (que se entusiasmava com a importação de estilos, a mistura de soluções deslocadas do nosso clima, paisagem e cultura) e denunciava a preferência por um “*decorativismo historicista*”.^{164 165}

Neste contexto, vêm estabelecer-se duas proposições claras e antagónicas de que farão parte, de um lado, Ventura Terra, com uma construção afrancesada (mais racional) e, do outro lado, Raul Lino (de formação Alemã, devoto defensor de um naturalismo influenciado pelas *Arts and Crafts*, pela Arte Nova e pelo *Domestic Revival*). Ventura Terra (de uma formação mais pragmática e racionalista, e também mais velho em idade e em experiência profissional), tendo frequentado a Academia Nacional de Belas Artes do Porto e tendo sido Bolseiro em Paris e, fiel ao estilo *Beaux Arts*, fazia-se representar por propostas de traça francesa que respondiam com eficácia à vontade da burguesia lisboeta. Por outro lado, Raul Lino, tinha origens na burguesia emergente que referíamos na página anterior, e graças a essa condição, a possibilidade de estudar na Grã-Bretanha e na Alemanha coloca-o em contacto com o

¹⁶¹ PORTAS, Nuno - *A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação*. In Zevi, Bruno - *História da Arquitectura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1973. Vol. II, p. 701.

¹⁶² FERNANDES, José Manuel - *Arquitectura portuguesa: uma síntese*. 3ª ed. Lisboa: INCM, 2006, p. 62-64.

¹⁶³ Explica-se assim, em parte, porque é que a Arte Nova Portuguesa é votada a uma perda de qualidade significativa que dificulta a identificação de um único edifício que em toda a sua concepção se possa considerar Art Nouveau. As condições culturais em que operam os arquitectos em Portugal, são excessivas para a implementação de uma forma de arte diferente, mesmo que houvesse uma vontade, um pouco indefinida, de evoluir. In PORTAS, Nuno - *A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação*. In Zevi, Bruno - *História da Arquitectura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1973. Vol. II, p. 701.

¹⁶⁴ LEAL, João - *Arquitectos, Engenheiros, Antropólogos: Estudos sobre Arquitectura Popular no Século XX Português* (2009). Conferência Arquitecto Marques da Silva. Porto: Fundação Instituto Arquitecto Marques da Silva, 2008, p. 24.

¹⁶⁵ Podemos exemplificar com a Estação do Rossio, do último quartel do século XIX, curiosamente, projectado com características Manuelinas. SARAIVA, José Hermano - Programa *A Alma e a Gente*, 2005 - *Uma Casa Portuguesa*, Lisboa, Rádio Televisão Portuguesa, 2005.

mestre Haupt, cuja paixão por Portugal e pela arte portuguesa lhe ensinou “*o apreço, de um modo geral, das coisas portuguesas*”.¹⁶⁶

Ao concurso para o Pavilhão Português da Exposição de Paris em 1899, respondem Raul Lino e Ventura Terra com duas propostas que, muito diferentes entre si, tanto no que respeita à configuração final da obra como às influências e ideologia artísticas. Ventura Terra venceu o concurso por obedecer a um tipo de arquitectura mais alinhado com as modas francesas, mais ambicionada na época, e mais enquadrado nas preferências do júri, também ele influenciado pela arquitectura francesa. Porém, a proposta de Raul Lino, que foi muito notada, encontrava-se muito mais de acordo com o país e com a raiz portuguesa que a frente nacionalista pretendia instituir. Enquanto que a proposta de Ventura Terra, se vê comparada por Bordalo Pinheiro a um mictório,¹⁶⁷ na proposta de Raul Lino, vêem-se “*a grande chaminé, que ele copiou do Palácio de Sintra (...) as gelosias à maneira alentejana, (...) o balcão à maneira da beira, (...) um conjunto de elementos Portugueses*”.¹⁶⁸ Um conjunto de elementos de cariz regional.

Traído pelas possíveis leituras subliminares da sua mensagem, Raul Lino adoptava uma postura, relativamente aos motivos nacionais e característicos da arquitectura tradicional portuguesa, que se enquadrava nas aspirações nacionalistas e nas pretensões da aristocracia intelectual abastada¹⁶⁹, especialmente de Lisboa. Esta tendência, aliada à sua ideia romântica da portugalidade arquitectónica e à sua formação no estrangeiro resultou num grande volume de encomendas, seguido da sua responsabilização pelo rumo que o espírito nacionalizante do final do século imprimiu na arquitectura portuguesa, em especial, quando a sua ideia de portugalidade arquitectónica é associada ao regime do Estado Novo, pela deturpação dos seus valores e pensamentos, e pelo aproveitamento da sua obra para uma visão reduzida e polémica da arquitectura portuguesa que culminaria na iniciativa da *Casa Portuguesa*.¹⁷⁰ Porém, vivendo um assumido despojamento político, que defendeu ao longo da sua vida, considerava-se, acima de tudo, Português, e convictamente afirmava que “*os partidos dividem e a nação une*”.¹⁷¹

¹⁶⁶ SILVA, António – Programa Artes e Letras da RTP de 12 de Dezembro de 1999 – *Raul Lino, Livre como o Cipreste*, Lisboa, Rádio Televisão Portuguesa, 1999.

¹⁶⁷ SILVA, António – Programa *Artes e Letras* da RTP de 12 de Dezembro de 1999 – *Raul Lino, Livre como o Cipreste*, Lisboa, Rádio Televisão Portuguesa, 1999.

¹⁶⁸ SARAIVA, José Hermano – Programa *A Alma e a Gente*, 2005 – *Uma Casa Portuguesa*, Lisboa, Rádio Televisão Portuguesa, 2005.

¹⁶⁹ FERNANDEZ, Sérgio - *Percursos: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 12.

¹⁷⁰ RIBEIRO, Irene - *Raul Lino: nacionalismo e pedagogia*. In Revista da Faculdade de Letras. Porto: Universidade do Porto, 1994. N.º 11, 2ª série, p. 1.

¹⁷¹ SARAIVA, José Hermano – Programa *A Alma e a Gente*, 2005 – *Uma Casa Portuguesa*, Lisboa, Rádio Televisão Portuguesa, 2005.

[Entre Casas]: Considerações sobre o movimento da[s] Casa[s] Portuguesa[s]

O fervor romântico do arquitecto pelas coisas portuguesas, e o contacto com Haupt e com os seus estudos sobre o período renascentista em Portugal, despertaram em Lino a ânsia de descobrir os motivos que melhor traduziam a cultura e a arte do país, num movimento a que se referem as suas filhas como uma “...sede de nacionalismo que o fez calcorrear o país inteiro”, e o conduzem a uma “impressão” em torno de uma arquitectura típica, para si, que era necessário divulgar e defender.¹⁷²

Dotado de uma sensibilidade transcendente, reforça-se o carácter pedagógico da sua acção perante os Portugueses, fundamentado no exercício reflexivo sobre os valores do habitar e da “*morada humana*”.¹⁷³ As “*boas maneiras*” representam um aspecto central explicadas na 1ª pessoa como uma correspondência directa ao “estilo”, quase como uma atitude orientadora do projecto – “*o estilo corresponde ao que para a vida representam as boas maneiras. As boas maneiras não só nos proporcionam um convívio mais agradável e decorativo, como são indispensáveis para um funcionamento de um sem número de pequenas operações diárias e constantes que fazem do nosso intercâmbio social; são o lubrificante das engrenagens com que nos acotovelamos amavelmente, consumindo-nos ou agastando-nos mútua e fraternalmente; mais, as boas maneiras são o material de acondicionamento imprescindível no comércio das ideias, embora belas, que são de sua natureza demasiado frágeis; servem-nos também, as boas maneiras, tanto na aplicação ao próximo dos correctivos necessários mas amargos, como na sublimação do exercício da caridade, na amenização das notícias tristes que somos obrigados a transmitir, etc.*”¹⁷⁴

Na sua lógica, o problema das Casas Portuguesas tratava-se no reaportuguesar da construção da “Casa” em Portugal, na oposição aos estilos importados (especialmente ao chalé em voga no seu tempo) e ao tipo de ambiente que a população endinheirada procurava (através da aquisição de mobiliário antigo e do “fachadismo” dos edifícios), em nada condicentes com o espírito da época e com o potencial das construções novas, e admitindo como missão conduzir os portugueses a habitarem casas portuguesas, favorecendo um trabalho conjunto que impulsionasse a comunidade a progredir face ao atraso que Portugal apresentava relativamente ao resto da Europa, por via do reconhecimento, estudo e valorização das arquitecturas regionais. Numa selecção de elementos que o inspiravam e traduziam, na sua óptica, o “gosto” português, valoriza-lhes o valor intemporal.¹⁷⁵ Irene Ribeiro reitera a perspectiva analítica e utilitária de Lino, ao afirmar o valor da intimidade, da introspecção e da liberdade existencial que o arquitecto projectava nas suas obras, através da compreensão da poética e do potencial sentimental da habitação. Defende que o aparente peso lírico, psicológico e romântico da sua sintaxe arquitectural não o convertem num formalista, antes revelando uma obra de dupla funcionalidade que se reparte entre a prática e a racionalidade (com que adequa a obra ao sujeito e à natureza), e a funcionalidade simbólica (com que comunica, através do carácter histórico e cultural, a proximidade ao espírito português).¹⁷⁶

¹⁷² SILVA, António – Programa *Artes e Letras* da RTP de 12 de Dezembro de 1999 – *Raul Lino, Livre como o Cipreste*, Lisboa, Rádio Televisão Portuguesa, 1999.

¹⁷³ RIBEIRO, Irene - *Raul Lino: nacionalismo e pedagogia*. In Revista da Faculdade de Letras. Porto: Universidade do Porto, 1994. N.º 11, 2ª série, p. 3.

¹⁷⁴ LINO, Raul – *Arquitectura, Paisagem e a Vida*. Lisboa: Sociedade de Geografia, 1957 - Separata do Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa, 1957, p. 17.

¹⁷⁵ SARAIVA, José Hermano – Programa *A Alma e a Gente*, 2005 – *Uma Casa Portuguesa*, Lisboa, Rádio Televisão Portuguesa, 2005.

¹⁷⁶ RIBEIRO, Irene - *Raul Lino: nacionalismo e pedagogia*. In Revista da Faculdade de Letras. Porto: Universidade do Porto, 1994. N.º 11, 2ª série, p. 3.

Tal como afirmava em 1957, da mesma forma que os antigos criavam as suas implantações arquitectónicas e urbanas segundo uma harmonia que resultava da mistura da obra construída com o terreno, como se nascesse dele (na partilha de uma forma adequada, materialidades, etc.), as identidades regionais ou locais que se sedimentavam e transmitiam através de anos de intervenção (pelo respeito aos acidentes do local, à cor da paisagem e ao clima da região), sempre favoreceram a relação do Homem com o seu meio, com a “*natureza da paisagem, ou – se preferirem – com a paisagem da Natureza, ou – com ambas as coisas*”. A natureza era para Lino como uma peça contributiva para a composição total da obra, traduzindo o estilo de vida das populações. Não havendo uma imposição obrigatória da Natureza à obra, nem da obra à Natureza, destacava a relação simbiótica que partia da poupança da paisagem e da sua valorização, para resultar numa dimensão de arquitectura ligada “*directamente ao homem*” em coadunação “*com a Natureza*” (em oposição a outra que “*obedece a uma economia genérica, sem ligação com as nossas funções fisiológicas, e despreza a Natureza*”. Falamos da diferença entre a economia humana e a economia moderna).¹⁷⁷

Um pedagogo na verdadeira acepção da palavra, vemos também nos seus escritos um apelo à educação do gosto pela recuperação do valor Humano das construções que os novos modos de vida iam destruindo. Lino afirmava que “*À Arquitectura acaba de suceder drasticamente o que tem acontecido a muitas manifestações das nossas actividades espirituais, - a Arquitectura desumanizou-se, portanto – deixou de existir como Arte, passando a confundir-se com uma simples técnica de construção*” - e, completa – “*Quer isto dizer que o que nós mais prezamos é o que reflecte qualquer coisa das nossas qualidades existenciais, da nossa organização biológica hierárquica, da nossa estrutura baseada na proporção, da nossa maneira de sentir – independentemente de qualquer racionalismo (...)*” porém “*o que hoje justifica todos os nossos empreendimentos (...) são causas económicas, científicas, técnicas sobretudo. E estas têm a sua lógica particular, não precisam de arquitectura...*”¹⁷⁸ Aliado a uma análise crítica do rumo da profissão e das obras artísticas, a sua valorização como pedagogo residia na tentativa de ensinamento, aos portugueses, de “como habitar” (longe da perspectiva da forma arquitectural), no sentido de capacitar o povo a tirar partido do que a construção e a arquitectura populares poderiam oferecer enquanto “*maneira de habitar culta*”,¹⁷⁹ informada, experiente e prática.

Falar da *Casa Portuguesa* pela perspectiva de Lino é elogiar a arte que “*não consiste em copiar a Natureza*”, mas sim “*o pressentimento das suas leis e a aplicação destas em novas criações*” e notar que “*a nossa habitação é a moldura em que se enquadra uma boa parte da nossa vida espiritual e o melhor da nossa vida familiar. Ela não é só abrigo do corpo contra as intempéries que o fustigam, é também refúgio para o espírito após a luta diária que o assola. Se se goza de boa saúde, a casa é capaz de reflectir e aumentar o nosso bem-estar; na doença é ainda o seu aconchego que melhor secunda os desvelos e carinhos das pessoas amigas*.” No sentido de compreender aquilo que, de um modo geral, é proferido a respeito da teorização de Raul Lino sobre o “*que deveriam ser, inflexivelmente, as casas portuguesas*” e o que deu origem à *Casa Portuguesa* como estilo, tornou-se fundamental reler *A Nossa Casa*. Não que a leitura já não tivesse sido feita previamente, mas no contexto de algumas impressões despertadas pela interpretação proto-modernista da sua obra, a releitura deste “livrinho”, que “*não é nem poderia ser um formulário para a criação de belas casas*”, veio a provar qualquer coisa

¹⁷⁷ LINO, Raul – *Arquitectura, Paisagem e a Vida*. Lisboa: Sociedade de Geografia, 1957 - Separata do Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa, 1957, p. 17-20.

¹⁷⁸ LINO, Raul – *Arquitectura, Paisagem e a Vida*. Lisboa: Sociedade de Geografia, 1957 - Separata do Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa, 1957, p. 20.

¹⁷⁹ ALMEIDA, Pedro Vieira in SILVA, António – Programa *Artes e Letras* da RTP de 12 de Dezembro de 1999 – *Raul Lino, Livre como o Cipreste*, Lisboa, Rádio Televisão Portuguesa, 1999.

de alternativo sobre a sua ideia de portugalidade.¹⁸⁰

Em primeiro lugar, o arquitecto critica o valor anti-artístico das casas modernas, que considera “*um esqueleto sem fisionomia orgânica, que patenteia uma função estritamente utilitária, sem sombra de sentimento*”, e apela à adequação das casas, especialmente se construídas de raiz, “*perfeitamente à nossa maneira de viver*”. Prossegue com a enumeração e explicação de algumas das suas preocupações em torno de questões de base processual, como o processo de projecto, a lógica na adequação da obra e do estilo construtivo ao estilo da região (referindo-se a aspectos construtivos que acabam por formar uma imagem mais ou menos padrão muito funcional), a importância da adequação da obra ao cliente, a valorização da proporção equilibrada em oposição à monumentalidade, a apresentação e análise de alguns aspectos característicos da arquitectura portuguesa e a oposição “disso” à importação de aspectos decorativos e tipos de arquitectura tradicionais de outros países, aspectos a considerar na construção (como o desenho dos pavimentos e a sua funcionalidade prática, o desenho das paredes, defendendo o seu valor defensivo relativamente às condições meteorológicas, e a crítica à obsessiva simetria que destrói a livre organização e fluidez dos espaços interiores), o elogio à aberturas de vãos largos e o uso de portas que estejam de acordo com a necessidade e a escala da morada humana, a aplicação da cor (a aplicação da azulejaria e dos papéis de parede como elementos decorativos de valor acrescentado e pouco valorizado), o desenho dos tectos (o excesso financeiro e de tempo na aplicação de estuques, bem como a crítica à excessiva decoração dos tectos, valorizando os tectos de madeira, a sua miscelanização com as técnicas tradicionais e a sua modernização), a necessidade de ventilação de espaços particulares como a cozinha e as casas de banho, a realização do estado da arquitectura do país com o elogio à variedade das regiões e a crítica às cópias de modelos antigos sem a consciência do seu carácter e, ainda, a reflexão sobre o vazio crítico das academias de artes e arquitectura e a incapacidade dos arquitectos de cumprirem o seu papel de forma espontânea.¹⁸¹

No geral, e no fundo das suas intenções, tece um sentido elogio ao País e às suas valorizações técnicas que define do seguinte modo: “*Portugal é um país pequeno mas rico de aspectos. As ásperas serranias de Trás-os-Montes têm grandeza alpestre; o Minho é uma veiga úbere regorgitando de tenras verduras; as beiras reúnem num conjunto maravilhoso os caracteres daquelas duas províncias; o centro do país, sem ter a sedução triunfante das províncias do norte, é cheio de trechos surpreendentes e de tal diversidade que parecem o resultado caprichoso de todas as combinações possíveis de muitos climas; mais para o sul sopram já ventos de África e para além do tejo ainda paira o rasto dos árabes; enfim, o extenso litoral é uma cinta irisada que enfaixa todas as terras do pequeno continente.*” Depois desse elogio, apresenta a sua franca preocupação com o rumo da arquitectura que cresce à sua volta: “*Copiam-se modelos antigos com maior ou menor compreensão do seu carácter; e se por enquanto ainda abundam as tentativas ingénuas mas piegas e sem a necessária apreensão da índole nacional – é fora de dúvida que o movimento alastra, estando reservada aos mais fortes a dianteira numa evolução que se tem de operar, baseada com solidez num embevecimento da nossa arte antiga e sustentada fecundamente pelo grande nervo que só o talento pode conferir.*” E revela, depois, preocupações a respeito da falta de coordenação no trabalho dos arquitectos, com especial enfoque na maneira desorganizada e pouco fundada com que revisitam o passado, e da fragilidade das academias que revelavam uma capacidade limitada para definir o rumo necessário, ao prenderem-se a estilos sem critério, ao invés de atenderem

¹⁸⁰ LINO, Raul – *A Nossa Casa: apontamentos sobre o bom gosto na construção de casas simples*. Lisboa: Anuário Comercial, 1923.

¹⁸¹ LINO, Raul – *A Nossa Casa: apontamentos sobre o bom gosto na construção de casas simples*. Lisboa: Anuário Comercial, 1923.

à arquitectura no seu todo.¹⁸²

Porém, no contexto de uma cultura instável, com uma arquitectura variável muitas vezes suportada por ilustrações e “*monstruosos pastiches*”, enraiza-se no campo literário um “*movimento de ‘refúgio’, xenófobo, de ir desenterrar sinais, apressadamente exteriores, ao catálogo imaginário da arquitectura espontânea rural de várias províncias*” para fortalecer uma ideia de virtuosidade dos aspectos pitorescos da vida no campo, perspectivados na forma de uma “*contramoda*”, cujo propósito era o de salvar a nação da doença decorativa de que ela padecia.¹⁸³

Enquanto para Raul Lino a revisitação das coisas portuguesas era entendida como o acto de colocar “*em relevo as coisas mais admiráveis da nossa índole, da nossa vida, da nossa paisagem*”, um interesse algo pitoresco pelo *habitat*, ao mesmo tempo rural e burguês num movimento que pretendia fomentar um nacionalismo arquitectónico de base, simultaneamente, histórica, etnográfica, antropológica, estilística e pedagógica¹⁸⁴, o carácter folhetinista da sua iniciativa, essencialmente representativa de um exercício académico alheio ao da prática disciplinar e a ausência de uma base lógica de sustentação de algumas das suas proposições, tornou favorável que, na ausência de um tipo de “*casa portuguesa*” que pudesse encabeçar a propaganda nacionalista, a interpretação linear da sua tese servisse à fabricação de uma.¹⁸⁵ Esta objectificação¹⁸⁶ da cultura esclarece a “*preocupação obsessiva de descobrir quem somos e o que é que somos como Portugueses*”, e que, apesar do empirismo crítico das nossas arquitecturas populares, vinha, no fundo, caracterizar a consciência histórica, relativamente a estes aspectos, que permaneciam num estado latente, no entanto, esbatida por uma preocupação maior de deslindar e estabelecer inequivocamente a identidade da nação.¹⁸⁷

Esta questão suscita dúvidas relativamente ao curso dos acontecimentos. A “*Casa Portuguesa*” associada ao nome de Raul Lino havia sido já sondada e defendida objectivamente por outros antes dele (não apenas arquitectos: historiadores de arte e “*simples curiosos*”), essencialmente interessados “*na experimentação prática das virtualidades arquitectónicas do ideal de um tipo português de habitação*”. Neste grupo, encontramos Henrique das Neves (que propunha a leitura da repetição do tipo de casa Transmontana na Beira e a norte do país com destaque para o Porto); Rocha Peixoto e João Barreira (que contribuíram significativamente para a formação das bases desta investigação, a nível etnográfico com o estudo da habitação popular e com a primeira proposta de abordagem sistemática da casa portuguesa em continuidade com os estudos de H. Neves); Gabriel Pereira, D. José Pessanha e Joaquim de Vasconcelos (que, ao

¹⁸² LINO, Raul – *A Nossa Casa: apontamentos sobre o bom gosto na construção de casas simples*. Lisboa: Anuário Comercial, 1923. p. 62-71.

¹⁸³ PORTAS, Nuno – *A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação*. In Zevi, Bruno – *História da Arquitectura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1973. Vol. II, p. 703.

¹⁸⁴ RIBEIRO, Irene – *Raul Lino: nacionalismo e pedagogia*. In Revista da Faculdade de Letras. Porto: Universidade do Porto, 1994. N.º 11, 2.ª série, p. 8.

¹⁸⁵ COSTA, Alexandre Alves – *Introdução ao estudo da história da arquitectura portuguesa: outros textos sobre arquitectura portuguesa*. Porto: Faup Publicações, 1995, p. 69.

¹⁸⁶ Traduz-se a “*objectificação da cultura*”, definida por Richard Handler, como a interpretação da cultura nacional como uma entidade, que pode ou deve ser limitada e distinguida com rigor de outras entidades com o mesmo carácter (uma coisa, ou uma nação ou um grupo étnico), e que se define por um determinado conjunto de características ou traços numa atitude que apoia a identidade sobre aspectos materiais, quantificáveis, qualificáveis em número e tipo, e trata da “*transformação de determinados traços da vida tradicional em objectos representativos de uma [inteira] cultura nacional*”. In LEAL, João – *Etnografias Portuguesas (1870-1970) Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 107-108.

¹⁸⁷ COSTA, Alexandre Alves – *Introdução ao estudo da história da arquitectura portuguesa: outros textos sobre arquitectura portuguesa*. Porto: Faup Publicações, 1995, p. 77.

nível das publicações nas revistas da época, difundiam os primeiros estudos e ideias sobre o tema); Ramalho Ortigão, Abel Botelho e Fialho de Almeida (que definiam uma forte base de opinião intelectual que tinha uma forte influência no meio).¹⁸⁸ Na transição entre séculos, quando as investigações de cariz estético mais se aprofundam no reaportuguesamento da construção em Portugal, é através das publicações em revistas de referência na época (*A Construção Moderna*, *A Arquitectura Portuguesa*) que obras como a casa Ricardo Severo e a casa O'Neill se tornam o estandarte da nova forma de “ser a favor de” Portugal e da cultura portuguesa, às quais, importa notar, eram associadas as noções de “*estilização regionalista*”, “*tradicional*” e “*tradicionalista*”.¹⁸⁹

Posto isto, a *Casa Portuguesa*, poderá, assim, colocar-se em três tempos essenciais de desenvolvimento. As primeiras proposições, nascidas no seio da propaganda nacionalista e institucionalizante, de que Raul Lino faz parte com as suas lições sobre o bom gosto na arquitectura; uma segunda fase, em que se assiste ao aprofundamento e aplicação prática da teorização da parte de Raul Lino junto de uma clientela que oferecia condições financeiras para suportar as suas pesquisas disciplinares;¹⁹⁰ e a fase final, no desgaste das proposições românticas de Lino, por conta dos gostos banalizantes da sua clientela urbana, o seu receituário serviria de ferramenta de propaganda política.¹⁹¹

João Leal, por sua vez, considera quatro tempos e apresenta um esclarecimento fundamental para a desarticulação da ideia da *Casa Portuguesa*. No primeiro tempo (das discussões e debates) levanta o problema da compatibilidade entre a ideia de uma *Casa portuguesa* única e a diversidade morfológica da construção popular visitável. Reconhece na tese original de Neves que o seu modelo era mais centrado a norte, o “*país do tamanco*”, daí que no seguimento desta teoria se concentrasse alguma incoerência logo à partida.¹⁹² No segundo tempo, sensivelmente até aos anos 20, a questão adquire novos contornos, abrindo-se a possibilidade de existir a Casa Portuguesa, no entanto, admitindo-se que a mesma não seria impedimento a um discurso que contemplasse a existência de um conjunto

¹⁸⁸ LEAL, João - *Etnografias Portuguesas (1870-1970) Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 110-112.

¹⁸⁹ LEAL, João - *Etnografias Portuguesas (1870-1970) Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 110-112.

¹⁹⁰ Fase na qual se assiste a uma melhoria da qualidade das suas propostas, relativamente às primeiras intervenções relacionadas com o gosto, embora aqui, e antes da sua associação à situação política, pese o facto de a sua arquitectura e especialmente as suas análises escritas e desenhadas, terem sido aproveitadas por uma série de seguidores, apelidados por Saraiva de “Raulinóides”, que acabaram por fundamentar a crítica generalizada às suas obras, pelo atropelamento da funcionalidade a favor do decorativismo, na cópia e reprodução absoluta dos elementos presentes nas suas obras que, no amadorismo de uma interpretação superficial da arte do arquitecto, as apelidavam de “casas à antiga Portuguesa” In SARAIVA, José Hermano – Programa *A Alma e a Gente*, 2005 – *Uma Casa Portuguesa*, Lisboa, Rádio Televisão Portuguesa, 2005.

¹⁹¹ COSTA, Alexandre Alves - *Introdução ao estudo da história da arquitectura portuguesa: outros textos sobre arquitectura portuguesa*. Porto: Faup Publicações, 1995, p. 71.

¹⁹² Abel Botelho também levantou a questão da desarticulação entre a inspiração ruralizante das proposições da “Casa Portuguesa” e as necessidades do novo tipo de vida da cidade, por representarem dois contextos opostos, enquanto que Rocha Peixoto, elaborando uma argumentação etnográfica mais completa, defendia a impossibilidade de tal se achar possível em Portugal, no seio de tamanha variedade de tipos habitacionais. Por sua vez, Joaquim de Vasconcelos afirmava o carácter provincial da “Casa Portuguesa”, e, portanto, a sua disparidade estilística. In LEAL, João - *Etnografias Portuguesas (1870-1970) Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 115.

de outros elementos subjacentes (complementares) à tipologia Portuguesa “central”.¹⁹³ Num terceiro tempo, identificada a “*rotinização das suas propostas, acompanhada de uma certa perca generalizada de qualidade, contra a qual se insurgirá, de resto, o próprio Lino*” que, nas suas palavras afirmava estarem entregues “*ao domínio dos amadores e curiosos avessos a toda a disciplina*”,^{194 195} E por fim, num quarto tempo, o envolvimento directo do Estado Novo nas problemáticas da arquitectura portuguesa¹⁹⁶ incorpora as influências Alemãs e Italianas que contribuem para a criação de um estilo próprio que Teotónio Pereira, caracteriza como uma “*monumentalidade retórica de raiz clássica, (...) modelos híbridos, de cariz monumentalista mas utilizando vocabulário histórico ou regionalista...*”¹⁹⁷, em edifícios públicos, e uma segunda forma de imposição arquitectónica, servindo-se da ideia da Casa Portuguesa, traduzida na “*emblemática folclorista da habitação popular*”, conducente com a perspectiva ruralista que o Estado Novo tinha do país.^{198 199}

Segundo as suas filhas, o seu real compromisso era para com a arquitectura portuguesa, como reflexo de um País com características notáveis a nível artístico, e respondendo à sua “*a sede de nacionalismo que o fez calcorrear o país inteiro...*” motivado pela aplicação dos “*motivos Portugueses que ia estudando e que ia vendo, calcorreando Portugal inteiro, (...) com um livro de apontamentos na mão, como hoje em dia se vai com uma máquina fotográfica*”.²⁰⁰ Assim, a teorização de Raul Lino, representa para a arquitectura portuguesa um processo de investigação cujo intuito era o de apontar, em cada região, as características particulares que, tanto em questões de gosto, como em questões formais e etnográficas, reflectiam a portugalidade e sentido analítico patentes na arquitectura dessas regiões. A fórmula base da *Casa Portuguesa*, no que pudermos atribuir a Lino, começa como um manifesto de amor à pátria - curiosidade em confirmar a ideia imaginada de uma arquitectura que, no seu conjunto de elementos e na sua tradicionalidade, operam a favor da boa e visualmente agradável construção, que deveria permanecer no

¹⁹³ O que parece não só inaugurar um ambiente de entendimento (mesmo nos grupos mais cépticos) respeito das subtilidades da regionalidade arquitectónica portuguesa e, inclusivamente, pelo final dos anos 10, existir até um consenso relativamente à diversidade de tipos de casas portuguesas. Ao mesmo tempo, e apenas nesta altura, “*A Nossa Casa*” era publicada. In LEAL, João - *Etnografias Portuguesas (1870-1970) Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 116.

¹⁹⁴ LINO, Raul citado por LEAL, João - *Etnografias Portuguesas (1870-1970) Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 119.

¹⁹⁵ A adopção, a partir de 1925, do modelo moderno de construção, resultou num curto período de boas propostas arquitecturais, ao mesmo tempo que a sua “miscelaneização” com os princípios tradicionais pontuavam as tentativas em torno das Casas Portuguesas, ou das casas populares. Uma vez que parte dos cultores da modernidade em Portugal foram também, anteriormente, os cultores da Casa Portuguesa, a questão foi tratada de uma forma sensível e esta ganhou uma expressão moderna adaptada aos meios e vida da época, como explica Jorge Segurado, em 1926. In LEAL, João - *Etnografias Portuguesas (1870-1970) Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 119.

¹⁹⁶ Que, até ao final dos anos 30 se revela em coexistência pacífica com as propostas modernas, inaugura o período da fascinação, opera uma inflexão dos seus interesses, e com isso, à imposição de um código totalitário à Arquitectura, que servirá os seus propósitos.

¹⁹⁷ PEREIRA, Teotónio citado por LEAL, João - *Etnografias Portuguesas (1870-1970) Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 121.

¹⁹⁸ Salientam-se, neste contexto, o Concurso da Aldeia Mais Portuguesa de Portugal e a Exposição do Mundo Português de 1940. In LEAL, João - *Etnografias Portuguesas (1870-1970) Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 114-122.

¹⁹⁹ A este respeito, Sérgio Fernandez refere em entrevista à autora: “*Até 1940 e pouco, a 2ª Guerra estava a vencer-se do lado desses países, o regime sentiu-se completamente seguro, estabelecido -, já tinha lançado as bases -, e foi altura de dizer ‘alto lá, agora vamos fazer como deve ser’, isto é, monumental, nacionalista, nas grandes obras, ‘e depois vamos fazer pequenino, amável’, mais do que amável, modesto, etc, nas coisas pequenas. E tudo o que se fez, o pouco que se fez, por exemplo, em habitação, eram as casinhas, os telhadinhos, as andorinhas cá fora. Fez isso tudo nessa perspectiva, mas, sobretudo, na perspectiva de fomentar a habitação privada, a habitação individual. Não a privada, mas individual.*”

²⁰⁰ SILVA, António – Programa *Artes e Letras* da RTP de 12 de Dezembro de 1999 – Raul Lino, *Livre como o Cipreste*, Lisboa, Rádio Televisão Portuguesa, 1999.

tempo e na história. Havia, ainda, o apelo à sua manutenção e perpetuação, para que estes exemplares não se perdessem, para que se valorizassem as suas características mecânicas,²⁰¹ e para que se pusesse em prática a sua defesa relativamente à arquitectura moderna, alheia às condicionantes climáticas e geográficas dos sítios, impessoal e vazia a nível etnográfico e identitário. O seu objectivo, residia num desenho de arquitectura cuidado e abrangente, na promoção da conciliação história-natureza, que contribuiria com o equilíbrio ético para a realização humana.²⁰² E se nacionalizar nos remete para a propaganda nacionalista daquele movimento xenófobo nomeado por Portas, reaportuguesar era devolver à arquitectura portuguesa o entendimento do seu carácter e o respeito pelas suas formas e pelas suas capacidades materiais, técnicas e funcionais, valorizando-se o seu carácter de resistência, pelas quais Lino desconsiderava influências importadas, alheias ao País.

A Nossa Casa, surgiu sob a forma de guia prático de arquitectura com conselhos e noções de bom senso em torno do modelo de habitação em Portugal, e defendia a construção de acordo com os estilos das regiões, e da adaptação da construção ao ambiente circundante. O modelo que Lino nos apresenta conheceria algumas constantes seleccionadas a partir destas leituras etnográficas e de uma atenção técnica considerável. Centrado na “*boa casa portuguesa de há meio século atrás*”, podia enquadrar-se numa espécie de normativa que punha em evidência certos aspectos como o alpendre, a caiação, o telhado especificamente feito com telha portuguesa, o “*beiral à portuguesa*”, a chaminé e o azulejo²⁰³ e, no fundo, sempre elegendo elementos que mais não são do que estratégias reflectidas de protecção e conforto na habitação humana, seja ela vernacular ou contemporânea.

Sendo, frequentemente, acusado de associação política ao Regime, devemos atentar nas palavras de Nuno Teotónio Pereira que acredita que “*foi mais o regime que se serviu do Raul Lino.*” pois “*Toda aquela doutrinação do Raul Lino foi o suporte ideológico para aquilo que a gente agora chama arquitectura do Estado Novo, o Português Suave. Aquela arquitectura que o regime de Salazar impôs no momento em que houve um processo de fascização do Estado Novo. Com a Guerra Civil de Espanha em 36, foi criada a Legião Portuguesa, a Mocidade Portuguesa, o campo de concentração do Tarrafal e então nessa altura também nasceu, no seio do regime, a corrente muito forte a dizer que não se podia admitir a arquitectura que chamavam internacionalista e por vezes até diziam que era comunista. E então foi imposta uma arquitectura que fosse bem portuguesa.*”²⁰⁴ A aproximação de Lino à Casa Portuguesa deuse, de certo modo, por uma coincidência entre interpretação e linguagem arquitectónica e a similitude da ideia resultante dessa teorização e a ideologia do Regime.^{205 206} Nuno Portas afirma, inclusivamente, que se tratava de uma questão politizada e tão linear como ser “*contra*

²⁰¹ LINO, Raul – *Arquitectura, Paisagem e a Vida*. Lisboa: Sociedade de Geografia, 1957 - Separata do Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa, 1957, p. 22.

²⁰² RIBEIRO, Irene - *Raul Lino: nacionalismo e pedagogia*. In Revista da Faculdade de Letras. Porto: Universidade do Porto, 1994. N.º 11, 2ª série, p. 6.

²⁰³ LEAL, João - *Etnografias Portuguesas (1870-1970) Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 117-118.

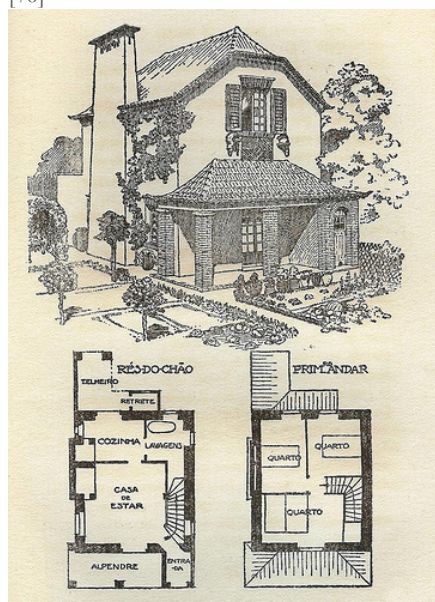
²⁰⁴ SILVA, António – Programa *Artes e Letras* da RTP de 12 de Dezembro de 1999 – *Raul Lino, Livre como o Cipreste*, Lisboa, Rádio Televisão Portuguesa, 1999.

²⁰⁵ RIBEIRO, Irene - *Raul Lino: nacionalismo e pedagogia*. In Revista da Faculdade de Letras. Porto: Universidade do Porto, 1994. N.º 11, 2ª série, p. 7.

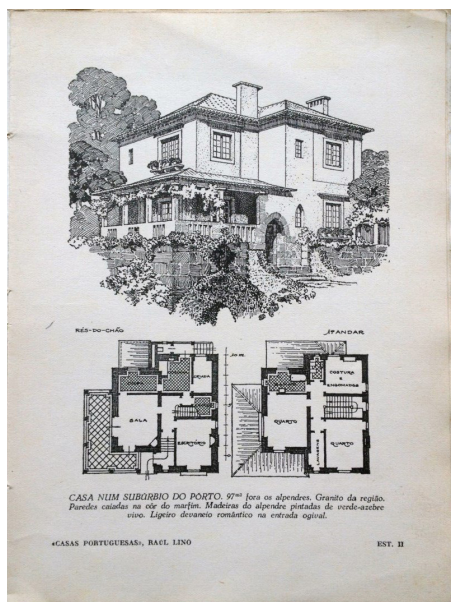
²⁰⁶ Já em defesa dos Arquitectos da altura, Raul Chorão Ramalho argumenta reafirmando que aqueles a quem interessasse, na época, aceder às encomendas oficiais, tinham que “*se sujeitar aquele sabor da arquitectura portuguesa*”. Para exemplificar o carácter anedótico desta imposição, surge a proposta para um edifício dos correios, de Adelino Nunes, à qual o arquitecto acrescentou em vegetal “*...uns beiradozinhos, e com isto, e com aquilo, e com a torrezinha, e etc*”, para si, uma “*caricatura*” que hoje lá se encontra construída. In SILVA, António – Programa *Artes e Letras* da RTP de 12 de Dezembro de 1999 – *Raul Lino, Livre como o Cipreste*, Lisboa, Rádio Televisão Portuguesa, 1999.



[76]



[77]



[78]

[76] Capa do livro *A Nossa Casa*, Raul Lino (1918).

[77] Página do livro *A Nossa Casa*, Raul Lino (1918).

[78] Página do livro *A Nossa Casa*, Raul Lino (1918).

ou a favor da tradição (estilística); aceitar ou não a marca nacional contra o internacionalismo nivelador e importado; mostrar por fora ou não, os novos materiais e técnicas ou recusá-los pura e simplesmente; deixar, ou não, que a forma dos edifícios reflecta a lógica de cada programa ou seja espartilhada de forma a manterem-se os arquétipos do «solar», do «palácio» ou do «aldeamento»...», e essa escolha debilitava a consciência profissional de um vasto grupo de arquitectos.²⁰⁷

A associação deste ao Regime (mesmo que desligada de qualquer tipo de concordância ideológica, a verdade é que a incumbência da pasta dos Monumentos Nacionais, em 1949, representa um factor prejudicial ao entendimento da sua ideologia) e a degradação da qualidade da sua ideia de casa portuguesa enquanto movimento (originada, tanto pela clientela de limitada cultura, como pelos copiadoreiros da “sua letra”)²⁰⁸; o facto de o arquitecto progressivamente se dedicar menos à construção e à produção escrita (apesar de intensiva e bem distribuída ao longo dos anos), a campanha anti-modernismo (que o foi, progressivamente, distanciando da realidade da arquitectura em Portugal e, lhe retirou a proximidade e respeito de outros profissionais, especialmente os mais modernos),²⁰⁹ são factores apontados para a banalização e desvalorização das suas pesquisas, contando que, a este respeito, Alexandre Alves Costa refere também a impaciência do próprio Raul Lino para “os beiralinhos, azulejos, pilares e alpendrões, como se de avós escorreitos tivessem nascidos netos idiotas”.²¹⁰ Mais tarde, no lugar à luta contra os *chalets*, os *châteaux* e as *cottages*, uma preocupação de que em arquitectura apenas se consideravam “dois estilos bem extremados – o que procura a continuidade, ou tradicional, e o que cultiva a descontinuidade e se diz modernista. (...) O tradicional que também pode e devia ser sempre moderno, é o que se ajusta espontânea e instintivamente a certas noções, menos racionadas que sentimentais, fundadas ou inspiradas na Natureza e que estão na base de toda a actividade artística.”^{211 212 213}

O que vai sempre caracterizando a arquitectura portuguesa e os nossos arquitectos, como

²⁰⁷ PORTAS, Nuno - *A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação*. In Zevi, Bruno - *História da Arquitectura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1973. Vol. II, p. 720-721.

²⁰⁸ COSTA, Alexandre Alves - *Introdução ao estudo da história da arquitectura portuguesa: outros textos sobre arquitectura portuguesa*. Porto: Faup Publicações, 1995, p. 71.

²⁰⁹ RIBEIRO, Irene - *Raul Lino: nacionalismo e pedagogia*. In Revista da Faculdade de Letras. Porto: Universidade do Porto, 1994. N.º 11, 2ª série, p. 7.

²¹⁰ COSTA, Alexandre Alves - *Introdução ao estudo da história da arquitectura portuguesa: outros textos sobre arquitectura portuguesa*. Porto: Faup Publicações, 1995, p. 60.

²¹¹ LINO, Raul citado por RIBEIRO, Irene - *Raul Lino: nacionalismo e pedagogia*. In Revista da Faculdade de Letras. Porto: Universidade do Porto, 1994. N.º 11, 2ª série, p. 9.

²¹² O próprio afirma, já em 1966, que aquilo a que se assiste, em substituição da evolução, é a um “atropelamento de ideias” e uma confusão de produções que, quando desligadas da fé (e porque ele as via realmente nessa situação), da crença no valor artístico e da personalidade do inventor, pela sua anulação, são sinónimo de caminhar em direcção a nada, a uma “vacuidade abstracta”. Revela, deste modo, uma preocupação crescente com a perda de sentido da arquitectura em Portugal, no campo particular, e no campo geral, na Europa, por se estar a entrar num período em que a modernidade, por meio da criação dos CIAM, começa a atingir um carácter irremediavelmente internacional, é reduzida à classificação de internacionalista, materialista ou marxista, coisas que para o público pouco significam. In PORTAS, Nuno - *A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação*. In Zevi, Bruno - *História da Arquitectura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1973. Vol. II, p. 721-722.

²¹³ A supremacia do sentimento, relativamente à razão, impediu-o de aceitar elementos que representassem novidade, de ver o progresso de uma maneira mais contributiva. Isto é, a motivação psicológica e filosófica, muito próxima do sentimento do gosto, da natureza, da ruralidade ingénua que pontua as suas obras e teorizações, podem ter sido o principal impedimento à sua recepção pacífica da inovação, espécie de tábua rasa anti-modernista. Consequentemente, esta óptica extremada foi também prejudicial à leitura de outros, a respeito do seu cunho modernizador. In RIBEIRO, Irene - *Raul Lino: nacionalismo e pedagogia*. In Revista da Faculdade de Letras. Porto: Universidade do Porto, 1994. N.º 11, 2ª série, p. 4.

agentes responsáveis pelo seu curso e envolvimento directa no meio social, económico e político, é, segundo Portas, um “*marasmo passadista*” que tão depressa reverte a favor de um nacionalismo - ou tradicionalismo, ou portuguesismo apressadamente idealizado -, como passa a obedecer a uma imagem cosmopolita que nos chega de outros países, sem base de implementação no nosso contexto, de construção “em caixotes” (isto não significa que nos tornámos modernos, mas também não significa que a corrente nacionalista fosse, em toda a sua extensão, ilógica).²¹⁴ E neste contexto, Portas lança uma questão a respeito da capacidade da arquitectura moderna de adequar-se a um programa previamente colocado e a um contexto cultural de construção. Isto é, quão funcional podemos considerar este tipo de arquitectura, para se poder falar menos em arquitectura de efeito tábua-rasa, e mais em arquitectura integrada? A resposta mais lógica parece-lhe esta: “*o movimento da arquitectura moderna em Portugal é abafado e quase interrompido pela identificação, mais ou menos profunda, mais ou menos interesseira, dos seus próprios protagonistas com a ideologia nacionalista (...) ajudando a criar a redoma isolacionista para atravessar a guerra e reduzir os riscos de contágio da restauração da democracia e da circulação de ideias*”.²¹⁵ Assim sendo, até que ponto estes dois tipos de funcionalidade se poderiam informar mutuamente face ao contexto nacional, criando uma arquitectura real e de base interventiva? E Lino completa, em 1957, que “*seja como for, parecia-me digno da nossa condição de homens pensantes, não perder de vista o que há de transitório nas obras que se baseiam na volubilidade das nossas ideias e convicções, e lembrarmo-nos que entretanto a Natureza permanece constante e ficará também a Arte que for digna de ser conservada, a Arte em que os homens se ultrapassam na ânsia de perfaçerem o seu destino. (...) Não ponhamos tanta vaidade nestas obras que talvez dentro em pouco hajam de cair no abandono, quando os helicópteros se substituírem aos ‘land-rovers’ no delírio das velocidades*.”²¹⁶

Devemos considerar que os estudos elaborados por Lino representam um congelamento puramente estético, ou poderiam, se interpretados de outro modo, “abrir o pano” a um rasgo de consciência e modernidade precoce?

João Leal afirma: “*Numa e noutra dimensão, o que Lino defendia para a arquitectura portuguesa correspondia a uma das principais linhas de força da arquitectura europeia da viragem do século, ela também comprometida com propostas nacionalizadoras. A Casa Portuguesa pode nessa medida ser vista como um vocabulário nacional para uma linguagem internacional. Não foi por acaso que foi durante a sua estadia na Alemanha que Lino começou por elaborar as ideias subjacentes ao seu programa nacionalista para a arquitectura portuguesa, (...)*”.²¹⁷ Saraiva afirma-o um “Homem do seu tempo” que foi mais uma vítima do efeito da progressão temporal nas perspectivas do futuro sobre o passado, que tendem a diminuí-lo na sua essência. Perspectiva que António Sérgio, que encomendou uma casa a Raul Lino, corrobora, e também partilhada por alguns arquitectos e críticos da época, que referem que “*o seu papel de inovador e renovador foi extremamente brilhante e o seu bom gosto apuradíssimo, as suas ideias novas, o seu critério apreendido nos grandes centros artísticos do Mundo, mas castiçamente adaptado a uma tradição rigorosamente portuguesa [que] provocaram uma verdadeira revolução artística em Portugal*.”²¹⁸ Nuno Portas deixa-nos um comentário discreto, mas expressivo,

²¹⁴ PORTAS, Nuno - *A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação*. In Zevi, Bruno - *História da Arquitectura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1973. Vol. II, p. 723.

²¹⁵ PORTAS, Nuno - *A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação*. In Zevi, Bruno - *História da Arquitectura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1973. Vol. II, p. 722-725.

²¹⁶ LINO, Raul - *Arquitectura, Paisagem e a Vida*. Lisboa: Sociedade de Geografia, 1957 - Separata do Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa, 1957, p. 26-27.

²¹⁷ LEAL, João - *Arquitectos, Engenheiros, Antropólogos: Estudos sobre Arquitectura Popular no Século XX Português* (2009). Conferência *Arquitecto Marques da Silva*. Porto: Fundação Instituto Arquitecto Marques da Silva, 2008, p. 24.

²¹⁸ SARAIVA, José Hermano - Programa *A Alma e a Gente*, 2005 - *Uma Casa Portuguesa*, Lisboa, Rádio Televisão Portuguesa, 2005.

relativamente à inovação apresenta na obra de Lino, ao referir os efeitos dos “anos 10” na sua personalidade arquitectónica, que considera “*mais arquitectural, mesmo no grande casarão dos Rochedos, apelando para um romantismo do ambiente – e menos de fachada – que tem o seu ponto máximo na casa que desenhou, também em Sintra, para si próprio e cuja espacialidade viríamos depois a classificar de ‘organicista’*”.²¹⁹ José Manuel Fernandes afirma, também, o sentido de modernidade antecipada de Lino afirmando que “*No percurso criativo e construtivo, este arquitecto soube manter – como nenhum outro arquitecto português do seu tempo – uma notável actualidade e informação internacional, durante a época inicial da sua obra, entre 1900 e 1915: os desenhos de mobiliário e interiores evocam, por vezes, obras congéneres de Sullivan ou mesmo F. L. Wright (veja-se o uso do tijolo aparente na entrada da escola João de Deus em Coimbra, de 1908-1911, ou os desenhos de lareiras com arco redondo em tijolo de burro); os elementos decorativos, entre os da casa Monsalvat e os do Cipreste (1901-1914) exprimem-se no quadro das contemporâneas estéticas Art Nouveau e Secession Vienense. Pode afirmar-se, neste aspecto, que Raul Lino foi um dos nossos mais consequentes proto-modernistas – senão o mais consequente, com uma obra teórica ou escrita que só mais tarde outro autor português, de ideários bem distintos, haveria de conseguir – Keil do Amaral.*”²²⁰

É de salientar que o método de Lino se orienta pelo estudo da história e das tradições arquitectónicas e pela cultura do país, além de se tratar de uma forma de revisitar a história que pretende, à semelhança do que afirmava Távora, observá-la na medida em que ela nos possa ser útil. Revelava uma consciência transcendente, e muito precoce, no que envolve a reflexão sobre a qualidade das matérias, por forma a garantir o suporte que eleva as qualidades espirituais da obra. A sua construção parte do particular para o geral, “*de dentro para fora*”, definindo como prioridades, a eficiência na construção, o isolamento, a solidez, o arejamento, a iluminação, a comodidade que vêm, no fundo, esclarecer a dupla funcionalidade que no inicialmente citáramos²²¹, premiando o espaço privado, onde a vivência efectivamente ocorre e, apenas depois disso, o que mais puder figurar na obra arquitectónica.

Alexandre A. Costa escreve sobre Lino que, “*No entanto, pode dizer-se que a sua pesquisa metodológica, o seu entendimento das relações da obra com o contexto paisagístico, das relações entre os espaços, um certo sentido do maravilhoso e a sua alegria, repetindo palavras de Vieira de Almeida a que eu acrescentaria o conhecimento da natureza dos materiais e do seu uso na construção, tudo isto que lhe confere a possibilidade de uma leitura moderna, aproveitámo-lo nós.*”²²² Constata-se que, se na altura se observava a sua obra apenas pelo seu valor estético e passível de ser convertida num formalismo, há uma consciência actual, mesmo que em certos aspectos difícil de acreditar, de que Lino foi, no seu tempo e relativamente aos seus contemporâneos, um moderno ao nível dos arquitectos internacionais de décadas posteriores. A respeito da sua capacidade de melhorar o ambiente dos espaços e como, com essa capacidade, contribuiu para dar às casas em Portugal uma imagem de obra completa onde confluem várias artes e um processo projectual ambivalente, “*Raul Lino aplicou efectivamente na sua prática projectual, de forma coerente, continuada e persistente, o conceito de ‘obra de arte total’, intervindo e propondo em cada casa de sua autoria, para além da construção e dos materiais de revestimento, o mobiliário, os elementos decorativos, os vários desenhos para a obtenção plena do que Carrilho da Graça considerava (...) ‘a capacidade essencial de Lino*

²¹⁹ PORTAS, Nuno - *A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação*. In Zevi, Bruno - *História da Arquitectura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1973. Vol. II, p. 704.

²²⁰ FERNANDES, José Manuel - *Arquitectura Portuguesa: temas actuais II*. Lisboa: Cotovia, Lda., 2005, p. 68.

²²¹ RIBEIRO, Irene - *Raul Lino: nacionalismo e pedagogia*. In Revista da Faculdade de Letras. Porto: Universidade do Porto, 1994. N.º 11, 2ª série, p. 11.

²²² COSTA, Alexandre Alves - *Introdução ao estudo da história da arquitectura portuguesa: outros textos sobre arquitectura portuguesa*. Porto: Faup Publicações, 1995, p. 71.

Recuperando a questão do antagonismo entre Raul Lino e Ventura Terra, Rui Ramos defende entender a modernidade de 1900 é colocar em equação, ao mesmo tempo, a controvérsia e a incerteza e entendê-los como parte contributiva de um processo que envolve permanente mudança. No contexto de um confronto, ele entende-os como dois arquitectos marginais ao processo moderno (em Lino, "*impura, processual e polifónica*", pela integração da tradição como um contributo de valor histórico), cuja semelhanças em formação e contributo do ponto de vista da reflexão arquitectónica se dicotomiza é a qualificação da vida, em V. Terra, do ponto de vista cosmopolita e urbano, e em Lino, da perspectiva ruralista fixada nas raízes culturais. Aquilo que deveria ser posto em questão é, antes, a forma como a leitura do movimento moderno é conduzida. Privilegiando a obra enquanto "*dispositivo espacial*" e "*programa funcional*", as propostas de ambos os arquitectos se viabilizavam pela continuidade processual e expressam sempre duas formas diferentes de ser moderno.²²⁴ Assim, devemos colocar a tónica do seu contributo, acima de tudo, na renovação do léxico da arquitectura portuguesa, tudo porque na base dessa renovação está, sempre esteve, uma forma crítica e analítica de interpretar e receber os impulsos e influências, tanto internacionais, como locais.²²⁵ E, apesar dos revivalismos decifráveis na sua obra e alguma intransigência ao progresso, a forma como considera a escala humana e trata a articulação arquitectónica (entre espaço/uso, luz/paisagem, material/decoração, cultura/condição de vida) é elogiada pela harmonia alcançada²²⁶, sempre partindo do pressuposto de que "*a arte e o dever ser da beleza se perseguem na adequação da sensibilidade às leis naturais*", tratada no isolamento das estruturas, escalas, volumetrias e elementos arquitectónicos-chave, para os promover a paradigmas a adaptar às novas exigências da habitação enquanto espaço "*protector da intimidade do eu e da sua liberdade existencial*", valorizando-a pelo seu valor afectivo, sentimental e poético.²²⁷

Atendendo à releitura proposta no presente sub-capítulo, não seria lógico repetir a abordagem à ideia de "Casa Portuguesa" na perspectiva de uma formalização, porém, nunca estabilizada, de habitação nacional, quando percebemos no seu desenvolvimento sinais de outras significâncias e contributos que, além de revelarem incoerências, provam a existência, não de uma, mas de várias Casas Portuguesas. Reduzi-la ao estilo, anula-lhe o carácter impressivo e investigativo com que encara as intervenções populares, no confronto directo com o existência e os desafios diários, reveladoras de uma evolução contínua. Apelidou-se este capítulo de [Entre Casas], por serem várias as definições desta "Casa" e porque a *Casa Portuguesa* acabou mais por provar a variedade de tipos habitacionais, e de estratégias de funcionalidade, do que, propriamente, estabelecer uma leitura normativa da construção popular em Portugal. Além disso, pode afirmar-se que na insistência da sua fixação se deu força à incoerência da ideia. Falar de *Casa Portuguesa* converteu-se, invariavelmente, em perseguir um modelo cuja existência implicava a anulação, a sobreposição e a ignorância

²²³ FERNANDES, José Manuel – *Arquitectura Portuguesa: temas actuais II*. Lisboa: Cotovia, Lda., 2005, p. 69.

²²⁴ RAMOS, Rui - *Ser moderno em 1900: a arquitectura de Ventura Terra e Raul Lino*. In *Colóquio Caminhos e identidades da modernidade: 1910, o Edifício Chiado em Coimbra*. Coimbra: CMC, 2010, p. 5.

²²⁵ FERNANDES, José Manuel - *Arquitectura portuguesa: uma síntese*. 3ª ed. Lisboa: INCM, 2006, p. 64.

²²⁶ RAMOS, Rui - *Ser moderno em 1900: a arquitectura de Ventura Terra e Raul Lino*. In *Colóquio Caminhos e identidades da modernidade: 1910, o Edifício Chiado em Coimbra*. Coimbra: CMC, 2010, p. 5.

²²⁷ RIBEIRO, Irene - *Raul Lino: nacionalismo e pedagogia*. In *Revista da Faculdade de Letras*. Porto: Universidade do Porto, 1994. N° 11, 2ª série, p. 3-5.

relativamente às expressões locais e regionais.²²⁸

“A ‘casa portuguesa’ perdeu” - afirmava Alexandre Alves Costa, anotando a tomada de um rumo diferente para a arquitectura portuguesa com o desfecho desta contenda, em prol da luta pela verdade, que não pararia, assim que fosse feito o primeiro inquérito, o primeiro congresso.²²⁹ Para Abel Botelho, era “impossível estabelecer para todo o país um tipo, (...) de construção civil”; Joaquim de Vasconcelos afirmava que “cada província tem felizmente o seu tipo. Procurai-os.”; Gabriel Pereira dizia que “A casa varia, adapta-se ao clima e aos costumes do habitante”, denotando a funcionalidade empírica dos modelos distintos; D. José Pessanha afirmava que “para a especialização das habitações (...) Os tipos tradicionais (...) devem, pois, variar, e variam com efeito, de região para região...”, apresentando, por sua vez, uma relação de adequação técnica da casa. A “Casa Portuguesa” perdeu porque, enquanto as razões a favor da iniciativa se revelaram puramente estéticas, as razões contra a iniciativa se faziam acompanhar sempre de uma razão etnográfica²³⁰, muito mais lógica e analítica do que qualquer tipo de argumentação de estilo, mas que, inevitavelmente, encontrava-se com a sensibilidade escrita de Lino..

“É claro que a mítica <casa portuguesa> nunca existiu, a não ser no encantado sonho patriótico do próprio Raul Lino, dos nacionalistas de oitocentos e dos arquitectos que o seguiram, infelizmente numa linguagem de reduzida qualidade”.²³¹ E enquanto isso, Raul Lino, que “vivia debaixo do peso da tradição”, afirmava: “Não sinto o peso [da tradição], tal e qual como eu não sinto o peso das minhas costelas e nem penso em me desfazer delas. Acho que me fariam muita falta. A tradição é a mesma coisa.”²³² Da mesma maneira, podemos afirmar que os seus trabalhos teóricos e reflexivos antecipavam alguns dos tópicos que nas décadas 40 e 50 tornariam à luz das problematizações dos arquitectos portugueses e estrangeiros. Assim, não se identifica o carácter antiquado que lhe é atribuído, antes, se lê que era um homem consciente e que, provavelmente, não teve oportunidade de colocar as suas teorizações na época e a um público adequados. Podemos perceber em palavras de Távora uma sensibilidade em relação à identidade, e neste contexto, ele afirmava que tinha a impressão de a identidade ser uma necessidade fundamental, já que em arquitectura, são necessárias referências. E assim, ele afirmava “Nós precisamos de uma força de gravidade. A identidade para mim é essa necessidade. (...) Agora, existe uma identidade portuguesa? Eu acho que existe. Eu precisei sempre de gravidade. Tive essa sorte...evidentemente tem um preço...às vezes é mais pesado (a gravidade é que nos dá peso), é mais chato, é mais agarrado, deslocamo-nos com mais dificuldade. O ideal é que a consciência da identidade seja espontânea.”²³³

Lançando o mote para os segmentos que se seguem, Rui Ramos afirma que “...A Casa Portuguesa (1929), que, ao distinguir-se no conteúdo e apresentação desses manuais, apresenta uma reflexão invulgar sobre a arquitectura portuguesa, ao longo dos séculos, em que edificações monumentais e correntes, eruditas e populares são confrontadas numa leitura articulada e contínua da história. (...) Será ainda

²²⁸ LEAL, João - *Etnografias Portuguesas (1870-1970) Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 127.

²²⁹ COSTA, Alexandre Alves - *Introdução ao estudo da história da arquitectura portuguesa: outros textos sobre arquitectura portuguesa*. Porto: Faup Publicações, 1995, p. 60.

²³⁰ LEAL, João - *Etnografias Portuguesas (1870-1970) Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 127-128.

²³¹ RIBEIRO, Irene - *Raul Lino: nacionalismo e pedagogia*. In Revista da Faculdade de Letras. Porto: Universidade do Porto, 1994. N° 11, 2ª série, p. 11.

²³² SILVA, António - Programa *Artes e Letras* da RTP de 12 de Dezembro de 1999 – *Raul Lino, Livre como o Cipreste*, Lisboa, Rádio Televisão Portuguesa, 1999.

²³³ TÁVORA, Fernando entrevistado por FIGUEIRA, Jorge - *Coisa mental*. Revista Unidade n° 3, Junho de 1992, p. 103.

*importante notar como as premissas do programa de Lino, o homem e a sua ligação à terra - retoricamente transformados na questão da Casa Portuguesa -, serão retomadas, mais tarde, quando em 1961, os arquitectos Modernos partem na sua viagem a Portugal”.*²³⁴

²³⁴ RAMOS, Rui – *Casa Portuguesa* in Fernanda Rollo (dir.), Maria Fernanda Rollo, Ernesto Castro Leal, Manuel Loff, Paulo Fontes, Vitor Neto, David Luna de Carvalho, Helder Fonseca (Coord.) - *Dicionário de História da I República e do Republicanismo*. Lisboa: Assembleia da República, 2011, p. 5



[81]



[82]



[83]

[81] Cinetratro Capitólio, Luís Cristino da Silva (1925).

[82] Liceu Nacional de Diogo de Gouveia, Luís Cristino da Silva (1926).

[83] Pavilhão de Honra e de Lisboa. Exposição do Mundo Português, Luís Cristino da Silva (1940).

A Viagem, a Análise Crítica e Outras Vias [IAR, 1º CNA, IAPP]

É, essencialmente, após a 1ª guerra mundial que o betão se torna, em Portugal, um material mais popular entre os arquitectos e, apesar da dificuldade de integração destas técnicas em contexto português, crescia, entre os profissionais, um maior gosto pela valorização das capacidades plásticas deste novo material e uma mais cuidada integração dos materiais “modernos” no desenho arquitectónico corrente.²³⁵ Ao nível das obras públicas, sentia-se o florescimento de um racionalismo mais assumido (mesmo com as influências mais revivalistas que pontuavam o panorama da construção nacional), e este era assegurado pela primeira geração de arquitectos modernos cuja formação no estrangeiro, nomeadamente em Itália e Paris, gerava importação de conhecimentos aprofundados das novas técnicas construtivas,²³⁶ de que servem de exemplo o Liceu de Beja, a garagem do Comércio do Porto ou mesmo o Capitólio.

Quando, após um curto período de investimento em arquitectura moderna por parte do Regime (certo na tentativa de conquistar a confiança da população) e um crescente investimento privado em prol da modernização da construção portuguesa, nos anos 30, de expressão assumidamente mais purista, testemunha-se uma inversão na ordem dos acontecimentos, e o marco dessa mudança de postura é a Exposição do Mundo Português, em 1940. O Regime Salazarista, que agora se focava no fortalecimento das suas proposições e da luta contra o internacionalismo (o que veio dificultar a adopção das premissas estabelecidas na Carta de Atenas e reconduziu o uso do betão à máxima descrição, seguindo modelos plásticos e fortemente politizados),²³⁷ pretendia através da arquitectura do betão, de traço limpo e semelhança do que se observa na Itália e na Alemanha, útil ao reforço de um sistema político que dependia de um forte controlo ideológico, a que o estilo arquitectónico Moderno respondia com eficácia (pese embora, o facto de no caso português a discrepância de abertura económica e cultural do país, relativamente ao estrangeiro, e por um tipo de progresso que se sedimentava pelo ruralismo - os esforços governamentais se centrarem essencialmente no desenvolvimento ao nível da agricultura e da urbanidade rural). O recurso à politização da arte, operava-se na certeza de que o compromisso do Estado Novo, da devolução da grandeza histórica ao país, se alcançaria, em parte através da síntese entre a permanência e o “novo” e, até cerca de 1940, quando a frente fascista se encontrava forte no panorama de guerra, o Regime, avança no sentido de reafirmar o seu valor político. Ao nível da Arquitectura reflectiu-se na instalação de duas formas distintas de estilização - o *Português Suave*, como tipo de arquitectura oficial pública, de alguma monumentalidade, e a *Casa Portuguesa*, como uma arquitectura mais “pequenina”, representativa da etnografia e das virtuosidades da ruralidade. A mudança estratégica do Regime - na requisição do trabalho de arquitectos mais novos (e por isso, mais abertos à ideia moderna, a qual vinha já sendo posta em prática até antes da criação do S.P.N.) – é parte da razão para a incoerência da proposta conservadora, que se materializava numa expressão formal declaradamente seguidora dos modelos moderno europeus, como forma de assegurar, através de uma imagem moderna e a actualidade governamental que se distanciava do academismo do século anterior, absorvida, no entanto, por uma insegurança que pontualmente se impunha pela selecção de profissionais incumbidos de desenvolver projectos com uma linguagem muito própria.²³⁸

²³⁵ FERNANDES, José Manuel - *Arquitectura portuguesa: uma síntese*. 3ª ed. Lisboa: INCM, 2006, p. 64.

²³⁶ FERNANDEZ, Sérgio - *Percorso: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 12.

²³⁷ FERNANDES, José Manuel - *Arquitectura portuguesa: uma síntese*. 3ª ed. Lisboa: INCM, 2006, p. 62-66.

²³⁸ FERNANDEZ, Sérgio - *Percorso: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 16-22.

No declínio da guerra e das políticas Alemãs e Italianas, sente-se um maior isolamento no país que começava a ser incapaz de reflectir a encomenda social, substituída à encomenda privada (do prédio de rendimento, a mesma que Keil do Amaral referiu no seu livro *O Problema da Habitação*) e em sectores modernos, como o da electrificação, as propostas mais “pro-congresso” e neo-realistas²³⁹ começavam a evidenciar-se. Podem referir-se as pousadas de Januário Godinho (neste caso específico é referida a do Cávado, de 1948), que vieram viabilizar a aclimação da arquitectura moderna à paisagem local (em oposição às de Rogério de Azevedo, desenvolvidas em contexto político, na arquitectura oficial), e as propostas de Keil do Amaral que eram um reflexo de aderência, tanto às contemporâneas exigências tecnológicas, como ao enquadramento cuidado na natureza. Se por um lado, o Regime pretendia manter as limitações impostas à linguagem arquitectónica, por outro lado, os arquitectos Portugueses revelavam uma grande atenção aos acontecimentos que tomavam lugar no mundo e era evidente que iam absorvendo esses estímulos da arquitectura Moderna. Entre as décadas 30 e 40, há um período de boa arquitectura moderna no país, muito intimamente influenciadas principalmente pela arquitectura Corbusiana [apesar de haver, também, alguns e bons exemplos de arquitecturas paralelas a Mies van der Rohe e a Wright], mas a instabilidade política e a instabilidade com que o Regime encarava a arquitectura moderna levaram a que em Portugal (como na Europa) se assistisse a uma ruptura a nível político, económico, social e cultural que suscitava a esperança na mudança do rumo político do país.²⁴⁰ Na Europa reuniam-se esforços para repensar os moldes da arquitectura Moderna, e em Portugal também já havia quem se debruçasse sobre as questões da adaptabilidade e da recepção de modelos de arquitectura internacional, além de se sentir uma maior segurança para se procurar discutir Movimento Moderno e criarem-se plataformas de discussão.²⁴¹

Assim, abrem-se as primeiras janelas de oportunidade para a criação de grupos de discussão e entendimento, não alinhados com o Regime. O MUD deu início às Gerais como forma de resistência ao Regime, assumindo um “*papel de dura consciência ética e cultural*” que nos daria a primeira noção acerca da “*dimensão social da profissão*” e dos arquitectos. Advogando a favor de um movimento que promovia a reaproximação das artes com um objectivo comum e democrático da sua interdependência e da solidariedade para com o Homem, seguiam o imperativo ético, presente na cooperação, na unidade, na cumplicidade democrática, na busca de uma realidade existencial e no compromisso com a procura de um desenho funcional e simples, que se tratasse na relação entre a tradição e a função. Ao nível associativo, o ICAT apresentou-se como movimento de resistência política através das artes, alinhado pelo debate e divulgação do que se fazia em termos de arquitectura nova, foi no ICAT que se operou o resgate da revista *Arquitectura*, que tratou de revelar que havia um corpo de arquitectos, além de disponível, capaz de garantir que as publicações passariam a ser mais variadas em

²³⁹ Por neo-realismo pretende-se falar do conceito apresentado por Sérgio Fernandez o qual, apesar de reflectir as arquitecturas pós-congresso e pós-inquérito, me parece poder aparecer desde a década de 40 quando os arquitectos Portugueses a favor de uma arquitectura moderna em

²⁴⁰ PORTAS, Nuno- *A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação*. In Zevi, Bruno - *História da Arquitectura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1973. Vol. II, p. 730-731.

²⁴¹ FERNANDEZ, Sérgio - Conversas informais com Bruna Nunes, 2018.

quantidade, tipos de assunto e qualidade.²⁴² ²⁴³ A ODAM, por sua vez, que tinha como grandes “advogados” Carlos Ramos, Fernando Távora, entre outros arquitectos associados à Escola do Porto (muito mais progressista do que o ICAT), defendia uma Arquitectura Moderna distinta das modas. Não cega e obsessivamente seguidora do progresso, apenas tratava de aceitar e clarificar que se trabalhava num ambiente diferente do ambiente do passado e, nesse sentido, que os edifícios deviam acompanhar essa diferença. A Arquitectura Moderna, enquanto realização prática e construtiva, era já uma realidade incontestável no País.²⁴⁴

Após o surgimento destas plataformas de discussão e o desgaste da iniciativa da Casa Portuguesa, o Regime (que já tinha promovido o IHR - Inquérito à Habitação Rural, e cujas expectativas tinha saído defraudadas), promove mais duas iniciativas sempre com o intuito de revelar a verdade absoluta das suas convicções sobre a nação, e convencido de que através dessas acções alcançaria o reforço político que almejava.²⁴⁵

António Neves refere que “O conhecimento das dinâmicas que se estabeleceram no seio das discussões realizadas no âmbito dos Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna, CIAM, e das respectivas sessões preparatórias ilumina uma rede de relações entre arquitectura moderna e Inquérito, muito mais rica e complexa do que as habituais leituras com um certo carácter maniqueísta têm vindo a propor”, afirmando que para se entender o Inquérito, é necessário, forçosamente, que se faça a leitura do que ao nível do movimento moderno - com os CIAM e, consequentemente, com o próprio *Estilo Internacional* - estava a acontecer na Europa. No mesmo contexto, também se assistiria à estreia de uma comitiva de arquitectos Portugueses nos congressos internacionais, na altura já apontando preocupações às quais tanto o ICAT como a ODAM eram sensíveis, no campo da humanidade e da adequação da arquitectura ao utente.²⁴⁶ É no sentido de melhor compreender a raiz dos problemas da arquitectura portuguesa e a identificação de pontos paralelos entre a sua evolução e a evolução que a nível internacional se vivia, que se provoca este recuo no tempo. Primeiro, abordar-se-á o Inquérito à Habitação Rural, seguidamente a participação portuguesa nos CIAM e, por fim, o Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal na busca da confirmação das similitudes entre a situação Nacional e a situação Internacional e se definirá o modo próprio e sensível como os portugueses se posicionaram face à arquitectura e aos seus problemas nesta época.

²⁴² Antevia-se que esta nova forma de divulgação arquitectónica se operaria num permanente cruzamento entre as influências modernas que nos chegavam do estrangeiro (de arquitectos ligados ao Moderno Internacional e na publicação na nossa língua da Carta de Atenas) e, ainda, na aproximação e valorização dos interesses de arquitectos mais jovens e ávidos de modernidade, sempre advogando-se o “*espírito progressivo e pela compreensão da arquitectura moderna*”, mais do que a sua simples promoção como código da moda da construção.

²⁴³ Espírito que em parte deveremos atribuir à figura de Keil do Amaral, que desempenhou funções como presidente do Sindicato (apesar de posteriormente ser afastado do cargo por razões políticas), e cuja [Uma] Iniciativa Necessária acabou por ser o ponto de partida tanto às grandes e valiosas discussões das décadas de 40 e 50 como contribuiriam para o desenvolvimento do Congresso de 48 quando as suas preces da revisitação da(s) *casa(s) portuguesa(s)* se comprovariam cada vez mais justificadas. Outro aspecto a salientar é a referência moral e ética que foi para as posteriores gerações de arquitectos.

²⁴⁴ TOSTÕES, Ana – *Os Verdes anos na Arquitectura Portuguesa dos anos 50*. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1997, p. 21-31.

²⁴⁵ FERNANDEZ, Sérgio - Conversas informais com Bruna Nunes.

²⁴⁶ NEVES, António - *A 2ª geração dos arquitectos Modernos Portugueses, o Inquérito à Arquitectura Regional e os CIAM*. Colóquio Internacional: *Arquitectura Popular. Tradição e Vanguarda*. DINÂMIA'CET - IUL, Centro de Estudos sobre a mudança Socioeconómica e o Território, do ISCTE-IUL, 14 e 15 de Dezembro de 2016, Lisboa.

raras vezes se verificam. Só mencionou excepcionais ocasiões em que a sala poderia servir: casamento, baptizado e visita Pascal da Cruz.

2) *Arrumação* — Com 5,85 metros quadrados de área ou seja 3,90 m. \times 1,50 m.. Estava ocupada de ferramenta vária e poderia vir a

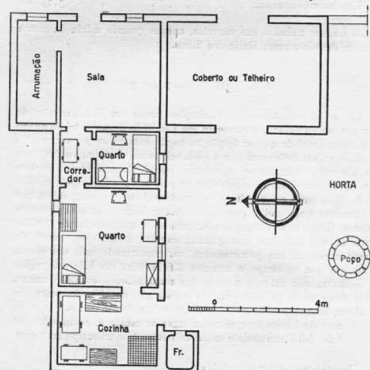


Fig. 8

servir um dia, segundo disse o inquirido, para quarto de um dos filhos. Tem uma janela de guilhotina igual à anteriormente descrita.

3) *Quarto* — Compartimento interior, apenas com um postigo de 0,48 m. \times 0,34 m.. Tem de comprimento 2,35 m. e de largura 1,95 m. ou seja 4,58 metros quadrados. Está forrado e caiado. Duas portas, uma para o corredor e outra permanentemente fechada e que dá para a sala.



Fig. 17

Exemplo n.º 6 (S. Martinho do Bispo) — Um aspecto da habitação



Fig. 19

Exemplo n.º 7 (Amesal) — Um aspecto da habitação

[84] Página da publicação do Inquérito à Habitação Rural (1943).

[85] Página da publicação do Inquérito à Habitação Rural (1943).

Após o envolvimento do Regime na iniciativa da Casa Portuguesa, esta passou a marcar-se pelo estereótipo de uma “*rusticidade virtuosa*” em que a casa de campo aparecia como uma forma mais ou menos ingénua de observar a habitação e os modos de vida campestres, apenas aproveitando-lhe o falseado sentido bucólico para provocar na nação uma visão de boa portugualidade. O problema é que a ideologia pastoralista que lhe era anexa (através da imitação da natureza, presente na artificialidade com que os elementos são apostos com uma intenção de obter um estilo de casa de campo que funcione mesmo em contexto urbano), reflectia uma violenta descontextualização do que era a realidade da vida do campo e da casa rural, como programa (uma vez que as condições de vida do campo e da cidade são totalmente opostas), com os usos que lhe são associados (que se definem por parâmetros especificados pela paisagem/meio e necessidade dos utentes, e não se enquadra no meio urbano nem no conceito de *open extended villa* que lhe queriam imprimir). Assim, as proposições originais de Lino vêm-se desligadas do seu virtuosismo e significado originais.²⁴⁷

Independentemente dos esforços do Regime para o fomento de uma ruralidade bucólica da qual o povo não se devia afastar, a noção realista que alguns profissionais tinham do seu país impelia-os a trazer à luz do dia a realidade do mundo rural que tanto se apreciava, essencialmente por conhecerem uma realidade rural diferente da promovida pelo Regime. Assim, as motivações do Inquérito à Habitação Rural repousavam em dois factores: o facto de o Regime forçar, pela absorção do modelo inspirado em Lino, a ideologia bucólica da vida no campo, para formar uma resistência ao pensamento universal da modernidade com que, através dos nossos académicos e arquitectos “viajantes”, éramos “invadidos”; e o facto de ter existido quem notasse que, quando estudada, a habitação rural ofereceria uma noção grave e preocupante da realidade da vida no campo, que precisava de ser entendida na sua verdade e solucionada. O IHR “*se inspirava em ideias neo-fisiocráticas de reformismo agrário*” e o objectivo “*era o de proceder a um levantamento das condições de habitação dos camponeses portugueses tendo em vista o estudo e adopção de medidas de melhoramento dessas condições, de forma a contribuir para o desenvolvimento da agricultura portuguesa*”²⁴⁸ baseado na vontade de “*regresso modernizante à terra como base da estratégia de desenvolvimento do País, incluindo o seu arranque industrial, dificilmente concebível sem a prévia reforma da agricultura*”.²⁴⁹

Inicialmente, parecia haver uma intenção desenvolvimentista no envolvimento do Regime, que propunha um levantamento intensivo e muito preciso da habitação rural. Além disso, também podemos considerar a relevância do IHR ainda pelo facto de este pretender debruçar-se sobre a cultura popular portuguesa, não só especificamente da vida no campo, mas também de aspectos de valor etnográfico (como os costumes e as festividades tradicionais), que não colocava a arquitectura como o elemento central de análise, mas antes dentro do seu contexto de desenvolvimento e evolução específicos, “*numa visão de conjunto onde é possível identificar algumas constantes*”. Porém, no decorrer deste do levantamento, útil ao entendimento das arquitecturas campestres portuguesas, foi a prova da existência de um perigoso contraste entre aquilo que era a ideia de casa portuguesa do Regime e a realidade do terreno. Leal

²⁴⁷ LEAL, João - *Etnografias Portuguesas (1870-1970) Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 133-136.

²⁴⁸ LEAL, João – *Arquitectos, Engenheiros, Antropólogos: Estudos sobre Arquitectura Popular no Século XX Português* (2009). Conferência Arquitecto Marques da Silva. Porto: Fundação Instituto Arquitecto Marques da Silva, 2008, p. 10-12 e 29.

²⁴⁹ ROSAS in LEAL, João - *Etnografias Portuguesas (1870-1970) Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 146.

classificava-os como “*casebres*” e não os associava a uma beleza etérea, mas à miséria.²⁵⁰

Lima Basto afirma: “*Não fazemos crítica nem comentários ao que se mostra ser a habitação rural portuguesa*”, “*O inquérito mostra o que existe [...]*”.²⁵¹ Ao fazer referência ao IHA não pretendemos rebater as teorizações de Lino, uma vez que, a perspectiva de Lino sobre a habitação popular (e referimos popular, não rural) uma vez que, em primeiro lugar, a abordagem de Lino era uma abordagem arquitectónica que incidia sobre aspectos construtivos e sobre características técnicas da arquitectura portuguesa tradicional; seguidamente, falar de Casa Portuguesa acarreta a sensibilidade para duas interpretações possíveis: a Casa Portuguesa de Lino e a Casa Portuguesa política e, essa sim, pretendia incidir na tónica ruralista e pastoralista das construções portuguesas. Em Castro Laboreiro o “*aspecto [exterior] deplorável de miséria e desconforto*”, na ausência de “*qualquer elementar preocupação de asseio ou bom gosto*”, os interiores onde a “*atmosfera é impenetrável de fumo*”, “*tudo negro*”, “*inconcebivelmente desconfortável e nojento*”; em Mirandela, “*de Inverno ou se passa frio ou se vive às escuras*”, a circulação de ar excessiva pela forte presença de fendas nas paredes, os telhados danificados, etc.²⁵² Em Mirandela, “*A construção que serve de abrigo à família é uma antiga loja para porcos conforme ainda o atesta uma grande pia de pedra existente no meio do pavimento (...) à mudança de género dos habitantes não corresponde qualquer outra que tendesse a torná-la mais confortável e higiénica*”. E em Arcos de Valdevez, “*toda a família dormia num único quarto, no qual há uma cama de ferro e um tabuleiro de madeira inapropriadamente designado por cama. É nestes dois “leitos” que têm de dormir 7 pessoas dos dois sexos, o que necessariamente implica promiscuidade imoral*”. Se as questões ligadas aos aspectos físicos dos espaços não sugere dano suficiente à vida das pessoas inquiridas, levantam-se em anexo as consequências morais destas formas de vida.²⁵³

Em suma, é na citação de Álvaro Cunhal, que afirma que as populações rurais habitam autênticos “*pardieiros impróprios para habitação e os seus lares são verdadeiros lares de mendigos*”, que melhor se simplifica a gravidade da situação das habitações rurais.²⁵⁴ De facto, a publicação deste Inquérito permitiu compreender de forma muito directa e crua a urgência de se olhar mais profundamente o problema dos povoados rurais e o quanto a imagem que se tinha gerado desses povoados estava perigosamente distante das realidades locais.²⁵⁵

²⁵⁰ LEAL, João – *Arquitectos, Engenheiros, Antropólogos: Estudos sobre Arquitectura Popular no Século XX Português* (2009). Conferência Arquitecto Marques da Silva. Porto: Fundação Instituto Arquitecto Marques da Silva, 2008, p. 10-12 e 29.

²⁵¹ BASTO, E. A. Lima; SILVA, António de Faria e; SILVA, Carlos – *Inquérito à Habitação Rural*. 3º volume. Lisboa: Universidade Técnica, 2012, p. 24.

²⁵² BASTO, E. A. Lima; BARROS, Henrique de – *Inquérito à Habitação Rural*. 2º volume. Lisboa: Universidade Técnica, 1943, p. 80.

²⁵³ BASTO, E. A. Lima; SILVA, António de Faria e; SILVA, Carlos – *Inquérito à Habitação Rural*. 3º volume. Lisboa: Universidade Técnica, 2012, p. 24.

²⁵⁴ CUNHAL, Álvaro in LEAL, João – *Arquitectos, Engenheiros, Antropólogos: Estudos sobre Arquitectura Popular no Século XX Português* (2009). Conferência Arquitecto Marques da Silva. Porto: Fundação Instituto Arquitecto Marques da Silva, 2008, p. 37.

²⁵⁵ Evidentemente, estes resultados marcaram uma mudança nos interesses do Governo, quando a acção deixou de se alinhar com suas as prioridades políticas. O Inquérito à Habitação Rural converteu-se numa multiplicidade de vozes de denúncia, precisamente porque evidenciava uma realidade incómoda ao Estado: a miséria da habitação rural era por si idolatrada e mascarada por uma ignorância premeditada da situação e, portanto, consentida. In LEAL, João – *Etnografias Portuguesas (1870-1970) Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 158-159.

Tendo acabado por se tornar uma ameaça directa à ideia do Regime, por colocar em destaque a total ausência de condições mínimas de habitabilidade no tipo de habitação a promover (e também porque os promotores deste estudo se posicionavam contra as ideias políticas do Governo), o 3º volume foi publicado apenas décadas depois porque, face às conclusões evidentes que serviam muito mais para responsabilizar a acção Governamental do que para a promover, o estudo não só deixou de ser útil, como passou a ser um problema a travar. In LEAL, João – *Arquitectos, Engenheiros, Antropólogos: Estudos sobre Arquitectura Popular no Século XX Português* (2009). Conferência Arquitecto Marques da Silva. Porto: Fundação Instituto Arquitecto Marques da Silva, 2008, p. 38.

I Congresso Nacional de Arquitectura - 1º CNA, 1948

Em 1942, Keil do Amaral publicava *A Arquitectura e a Vida* e nela afirmava que “*A internacionalização progressiva das necessidades e das ideias dava aos edifícios características internacionais... E do mesmo modo que a política e os interesses económicos combatiam essa tendência avassaladora, desenhavam-se também reacções arquitectónicas particularistas, ressuscitadoras de regionalismos de popularismos e de tudo o mais a que se podiam agarrar para se diferenciarem das novas correntes, às quais, no entanto, tinham de fazer, dia a dia, mais amplas concessões*”, queixando-se da necessidade de se libertar de “*certos males da época, entre eles a última moda de regresso a um pitoresco fácil, e a um pretenso regionalismo ainda mais fácil, e falso além disso, por não buscar nada mais profundo e sólido que um sabor decorativo regional*”.²⁵⁶

Em 1943, em *A Moderna Arquitectura Holandesa* apelava à “*verdadeira expressão regional das construções [que] deverá ser, portanto, a resultante de todos os factores que ordenam a vida de determinada região, em determinado momento, e nunca o simples revestimento decorativo com motivos típicos, por mais característico que sejam... faz-se na Holanda uma arquitectura racional, mas de um racionalismo sem dureza, sem secura...*”, oferecendo, portanto, uma alternativa às posturas arquitectónicas entre as quais os arquitectos se viam enclausurados.²⁵⁷

Por sua vez, em 1947, o ensaio *O Problema da Casa Portuguesa*, de Fernando Távora, é republicado e trata-se de uma ferramenta de oposição objectiva à Casa Portuguesa, apelando a uma postura que tirasse partido do Passado e da História, na medida em que ela possa oferecer utilidade prática e valores e conhecimentos como herança cultural, para a resolução dos problemas do Presente com os olhos postos no Futuro. Sugere que no Homem e no lugar estão as respostas necessárias ao exercício da arquitectura, que deverá nascer da terra e do povo com a naturalidade de uma flor, que pela pertença e pela constância, relata a personalidade de muitas gerações. Ainda é importante referir o seu cepticismo relativamente às formas em arquitectura, por acreditar mais que é o local com os seus problemas e as necessidades do programa e do cliente que vão dar o contributo final para trabalhar as matérias a aplicar e as formas a adoptar.²⁵⁸ Propunha alternativa à excessiva limpeza do estilo moderno internacional, que pusesse em evidência um acordo pacífico entre a tradição e a modernidade,²⁵⁹ advogando a favor da casa popular, que considerava capaz de fornecer lições profundas quando os arquitectos se dedicassem ao seu estudo, e afirmava a inexistência de uma casa portuguesa única. Acreditava no compromisso entre Homem, local e forma desenhada, que eram, para si, o resultado do modo natural do povo desenhar as suas casas, mas demonstrando a abertura total a uma Arquitectura Moderna, a “*única arquitectura que poderemos fazer verdadeiramente*”, desde que de acordo com a “*verdade portuguesa*”, sendo que nenhum inconveniente resulta do estudo e do conhecimento das arquitecturas estrangeiras, pois é a existência de arquitecturas estrangeiras, o que dá sentido à discussão de uma arquitectura portuguesa.²⁶⁰ Denunciava a urgência de uma objectivação desses tipos de arquitectura com um objectivo de prática projectual sustentado pela teoria e estudo.²⁶¹

Em 1947, Keil do Amaral publicaria *Uma Iniciativa Necessária* e com isso também ele sugeriria objectivamente a necessidade da “*recolha e classificação de elementos peculiares à arquitectura portuguesa nas diferentes regiões do país, com vista à publicação de um livro... onde os estudantes e técnicos da*

²⁵⁶ AMARAL, Keil do – *A Arquitectura e a Vida*. Lisboa: Cosmos, 1942.

²⁵⁷ AMARAL, Keil – *A Moderna Arquitectura Holandesa*. Lisboa: imp. Gráfica Lisbonense, 1943.

²⁵⁸ TÁVORA, Fernando - *O Problema da Casa Portuguesa*. Lisboa: Manuel João Leal, 1947.

²⁵⁹ PORTAS, Nuno - *A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação*. In Zevi, Bruno - *História da Arquitectura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1973. Vol. II, p. 732.

²⁶⁰ TOSTÕES, Ana – *Os Verdes anos na Arquitectura Portuguesa dos anos 50*. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1997, p. 29.

²⁶¹ BANDEIRINHA, José – *Quinas Vivas: memória descritiva de alguns episódios significativos do conflito entre fazer moderno e fazer nacional na arquitectura portuguesa dos anos 40*. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1996, p. 106.

O I Congresso de Architectura

Diário Diário
31/5/48 manifesta-se contra o condicionamento do trabalho dos arquitectos

Principiaram hoje os trabalhos do I Congresso Nacional de Architectura e, embora o programa marque as 10 horas prévias para a primeira sessão, só uma hora depois isto foi possível, por não estar convenientemente preparado o salão do Instituto Superior Técnico designado para o efeito.

O arquitecto Cottinelli Telmo, presidente da comissão executiva do Congresso, ao saustar os congressistas, afirmou a forma como tudo tem decorrido, lamentando o atraso, devido às circunstâncias alheias à sua vontade e à dos seus colegas. Salientou ainda, como nota digna de especial registo, a presença dos directores gerais dos Edifícios e Monumentos Nacionais e de Urbanização, que manifestaram assim o seu interesse pelos problemas postos pelos arquitectos, com quem tanto contavam no exercício das suas funções.

Constituiu-se depois a mesa, a que presidia o sr. arquitecto professor Moreira da Silva, do Porto, ladeado pelas srs. arquitectas Couto Morais, chefe da repartição de arquitectura da Câmara Municipal de Lisboa, e Fortunato Cabral, presidente da secção distrital do Porto da Sindicato Nacional dos Arquitectos.

O presidente propôs saudações aos presidentes da República e do Governo e ministros das Obras Publicas e da Educação Nacional e à Imprensa, as quais foram aprovadas com uma salva de palmas.

Em seguida, foi dada a palavra ao sr. arquitecto Mario Peres Fernandes, relator das teses apresentadas ao Congresso sobre o tema previamente dado: «A arquitectura no plano nacional». Tem conhecimento de que foram apresentadas 26 teses, três das quais já fora do prazo, mas por cuja acatização o Congresso se pronunciará.

Após a enumeração de todas as teses, o sr. arquitecto Peres Fernandes resumiu as conclusões, sob varios aspectos. Quanto aos aspectos cultural e social, verifica-se que os relatores, entre os quais figuram muitos nomes de ar-

quitectos conhecidos, como Pardo Monteiro, Paulo Cunha, Cottinelli Telmo, Keil do Amaral, João Simões, Arsenio Lobo, Peres Fernandes, e outros de mais recente formação, o autor do parecer salienta que os autores preconizam a liberdade, junto de todas as classes sociais e em todos os graus de ensino, do conhecimento da Arte em geral e da arquitectura, e que a solução de todos os problemas de arquitectura seja confiada exclusivamente aos arquitectos, cabendo a estes a mais ampla liberdade de concepção, quer no que respeita ao conjunto, quer no pormenor. Propõe-se ainda que sejam criados organismos para investigação e estudo dos problemas que interessam à arquitectura, que seja criado um Conselho Superior de Architectura, constituído unicamente por arquitectos, ao qual cabia julgar a obra da arquitectura e orientar o seu desenvolvimento no plano nacional e que se criem condições de trabalho e de vida ao arquitecto, indispensáveis para a dignificação da sua posição social.

Quanto ao ensino e à formação do arquitecto, os autores das varias teses pedem a sua urgente reorganização.

Relativamente ao problema de uma arquitectura tradicional ou de feição nacional, diz-se em resumo:

«Que a época que atravessamos não pode deixar de ficar caracterizada para o futuro com a mesma diferenciação que verificamos no panorama arquitectónico do passado e que o portugalismo da obra de arquitectura não pode continuar a impo-se através da imitação de elementos do passado, sobretudo quando os processos de construção não sejam tradicionais. Torne-se necessário corrigir ex concessão de tradição e regionalismo, fomentando a aplicação das artes técnicas.

Afirma-se, também, que os arquitectos portugueses repudiam toda e qualquer indicação de que a sua obra—quando se exprime de maneira diferente da consagrada até hoje como portuguesa—representa alheamento da sua personalidade profissional e, o que é pior ainda, da sua nacionalidade.

Preconiza-se ainda que nos programas de edificações oficiais não seja imposta ou sugerida qualquer subordinação a estilos arquitectónicos. Quanto edifícios ou conjuntos a serem

(Continua na pág. central)



1.º CONGRESSO NACIONAL DE ARQUITECTURA

MAIO / JUNHO DE 1948
PROMOVIDO PELO SINDICATO NACIONAL DOS ARQUITECTOS COM O PATROCÍNIO DO GOVERNO

RELATÓRIO DA COMISSÃO EXECUTIVA
TESES
CONCLUSÕES E VOTOS DO CONGRESSO

[86]

[87]

[86] Recorte do Diário de Lisboa, de 31 de Maio de 1958: "O I Congresso de Architectura manifesta-se contra o condicionamento do trabalho dos arquitectos."

[87] Capa da publicação das actas do I Congresso Nacional de Architectura, de 1948.

construção pudessem vir a encontrar as bases para um regionalismo honesto e saudável” contando que “... o desvirtuado problema da arquitectura regional portuguesa merece melhor sorte... a *Arquitectura Nacional* não é, não pode ser um apinocar de fachadas e de interiores com elementos decorativos típicos.”²⁶² - abrindo a possibilidade de uma multi e interdisciplinaridade com as ciências que privilegiavam o estudo e a análise das especificidades da arquitectura portuguesa regional, que posteriormente o Inquérito viria confirmar.

Face à instauração do “*policimento do gosto*” do fim da 2ª guerra mundial,²⁶³ o *Inquérito à Habitação Rural* acordava a consciência de crítica e questionamento relativamente aos motivos defendidos pelo Regime, a liminar recusa das arquitecturas promovidas por este e a reconquista da “*liberdade de expressão dos arquitectos*”. Após o IHR e o trabalho de discussão iniciado nos grupos do ICAT e da ODAM, as bases de sustentação para uma mudança procurada nos modos de encarar a arquitectura em Portugal começavam a instalar-se, e o 1º Congresso Nacional de Arquitectura de 1948 representava o elemento de transição entre duas proposições em contraste. A iniciativa partiu do Regime, e da parte deste havia apenas o pedido – dirigido pelo ministro - para que se discutissem questões globais que fizessem a projecção da arquitectura nacional no estrangeiro.²⁶⁴ Porém, face ao risco de censura das comunicações, os congressistas começaram por lançar uma ameaça ao Conselho: se as comunicações fossem censuradas, o congresso não teria seguimento.²⁶⁵ Na ausência de limitações aos conteúdos, o evento acabou por ganhar, inevitavelmente, um tom de acusação relativamente ao estado da arquitectura portuguesa, e consequentemente, à acção governamental,²⁶⁶ e tratou-se de um “*momento capital da ‘resistência’ arquitectónica em que, pela primeira vez, são os problemas do contexto social e económico da produção de arquitectura que tomam o primeiro plano*” e, já agora, um acontecimento notável onde os arquitectos encontraram uma forma de comunicar em uníssono a respeito de dois problemas de fundo da nossa arquitectura (apesar de, naturalmente, vermos que dentro destes dois temas, outras notas foram sendo deixadas). Entre a rejeição do *Português Suave* e a defesa da utilidade da arquitectura moderna na resolução do problema de habitação de que Portugal, na época, era vítima, o Congresso interessou à discussão das condições de trabalho dos arquitectos e do seu significado, ao levantamento de questões relacionadas com problemas sociais e económicos da população, aos receios relacionados com a identidade (tanto ameaçada pelo “genuíno portuguesismo”, como, agora, pela modernidade *à la Unité d’Habitation*) os problemas e urgente reforma do ensino, entre outros. E mais interessante é que, apesar de autorizado e apoiado pelo Regime – pela necessidade do Regime de se reconsolidar após a guerra e mostrar exteriormente uma imagem de eficácia política - este congresso assemelhou-se a um “*cavalo de Tróia*”, útil para “*desmontar, no seu próprio terreno, os argumentos em que se baseava a repressão*” que ensombrava a acção profissional.²⁶⁷

É interessante ler as comunicações deste congresso, tão expressivo na variedade de opiniões e apelos, que oferece ainda hoje um sentido muito claro da diversidade de posições em torno da arquitectura, mas que oferece também uma vista panorâmica sobre uma sensibilidade

²⁶² AMARAL, Keil - *Uma Iniciativa Necessária*. Revista Arquitectura, nº 14, Abril, 1947, p. 12-13.

²⁶³ LEAL, João - *Etnografias Portuguesas (1870-1970)* Cultura Popular e Identidade Nacional. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 163-164.

²⁶⁴ TOSTÕES, Ana – *Os Verdes anos na Arquitectura Portuguesa dos anos 50*. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1997, p. 33.

²⁶⁵ FERNANDEZ, Sérgio - *Conversas informais com Bruna Nunes*, 2018.

²⁶⁶ TOSTÕES, Ana – *Os Verdes anos na Arquitectura Portuguesa dos anos 50*. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1997, p. 33.

²⁶⁷ PORTAS, Nuno - *A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação*. In Zevi, Bruno - *História da Arquitectura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1973. Vol. II, p. 733-735.

lusa transversal que ainda não tinha encontrado um ponto de acerto. E talvez boa parte da responsabilidade para a leitura desta sensibilidade transversal se justifique no entendimento de que, como defende Sérgio Fernandez, “*por questões de consciência, ou de má consciência*”, as comunicações, mesmo as de arquitectos que colaboravam directamente com o Regime, eram, razoavelmente, abertas ao progresso. Havia qualquer coisa de irresistível na discussão do Moderno,²⁶⁸ assumindo os seus pressupostos sociais e as suas contribuições técnicas.

Pardal Monteiro abria o debate referindo que “*o instinto mais delicado do homem é talvez o instinto da Arte, porque o possui desde que pode ver e sentir*” e que a arquitectura nasceu para o Homem comum, na qualidade de um abrigo. Insurge-se contra a cópia, acusando os artistas portugueses de se entregarem ao gosto do público de uma forma comodista e esquecendo que “*a arte se torna bárbara quando mente aos seus princípios, falseando-os*”.²⁶⁹ Quando fala de *Tradição na Arquitectura*, reflecte sobre as criações da arquitectura ao longo da história e a capacidade de cada época, ter resultado num estilo de arquitectura próprio, novo e distinto, que além de uma identidade própria do tempo e das pessoas, evidenciava melhoria contínua, aperfeiçoamento e, portanto, progresso e considerando, para si, mais importante colocar a tradição pela sua qualidade criadora.²⁷⁰

Mário de Oliveira apresentava *A Arquitectura no Plano Nacional* como uma reflexão sobre as fraquezas do ensino da arquitectura, que considera reflectir toda a sociedade e, portanto, a falta de preparação dos arquitectos da época. Afirmava que “*A Arquitectura não deverá ser internacional, mas sim nacional*”, que “*Cada país tem as suas características, por consequência terá cada país a sua Arquitectura*”, sendo para isso importante que o arquitecto se disponha a estudar esses tipos arquitectónicos particulares, sem pecar em fazê-lo “*sob os princípios estéticos básicos, [mas] não esquecendo o clima, a paisagem, etc*”. E atestava que disso depende toda a sã e verdadeira arquitectura, considerando insuficiente o funcionalismo moderno [“*seco, inexpressivo, olvidando por completo toda a beleza nascida das arquitecturas formais*”] já que a Terra produz o seu próprio estilo arquitectónico, adaptado ao seu clima e local de implantação (a arquitectura deve ser directamente influenciada pelas matérias disponíveis).²⁷¹ Herculano Neves e Celestino Castro “entravam na luta”, afirmando que as formas geométricas da arquitectura não chegam para exprimir nacionalidades e que, apesar das particularidades dos materiais seleccionados para a construção, seriam, no final, o bom-senso, a economia e a necessidade imediata os responsáveis pelo seu carácter definitivo na obra construída.²⁷²

Cotinelli Telmo, por sua vez, referia que em Portugal, contrariamente ao que o nosso legado histórico faria esperar, não se adoptavam, no período moderno, posições de força relativamente às influências do exterior e que essa indecisão e insegurança eram a razão para a fraca qualidade dos resultados arquitectónicos de então. Apelava aos defensores da arquitectura nacionalizada, que se fizesse um inventário dessas obras, para poderem reconhecer que em toda a obra nacional portuguesa há, como houve sempre, influências das

²⁶⁸ FERNANDEZ, Sérgio - Conversas informais com a autora.

²⁶⁹ MONTEIRO, Pardal In AA.VV. – *1º Congresso Nacional de Arquitectura: relatório da comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 1948, p. 3-8.

²⁷⁰ MONTEIRO, Pardal In AA.VV. – *1º Congresso Nacional de Arquitectura: relatório da comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 1948, p. 33-41.

²⁷¹ OLIVEIRA, Mário de In AA.VV. – *1º Congresso Nacional de Arquitectura: relatório da comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 1948, p. 24-32.

²⁷² NEVES, Herculano; CASTRO, Celestino In AA.VV. – *1º Congresso Nacional de Arquitectura: relatório da comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 1948, p. 54-60.

mais variadas origens.²⁷³

António Veloso defendia que “*não é a cidade que é preciso ruralizar, baixando o seu nível de civilização, mas sim o campo que é preciso urbanizar, civilizar, mecanizar, salvaguardando o que há de mais precioso na sua antiga cultura*”, acrescentando que “*não são as características arquitectónicas inerentes e próprias de cada região que é preciso respeitar, mas sim os dados imperativos do clima, dados topográficos, meio geográfico (local, ambiente, paisagem)*”.²⁷⁴

António Lobão Vital afirmava que todo o progresso foi sendo sempre marcado pelo resgate social, já que a motivação para a adopção do mesmo é a melhoria das condições globais da vida humana. Neste sentido, o arquitecto considerava estar perante um “*NOVO HUMANISMO, que condensa e exprime a ansiedade do Homem em resolver os problemas do seu tempo (...) abrindo mais largas perspectivas e rasgando horizontes ignorados, [que] opõe-se ao Passado, naquilo que o Passado significa rotina, privilégio de casta ou preconceito de classe*”, por se basear nas conquistas da ciência e da técnica, colocando o Homem como elemento central da mudança, e considerando a utilidade dos princípios propostos pela *Carta de Atenas* (genericamente em torno do sol, do espaço e da natureza), para afirmar a crença na habitação colectiva e reforçar que é nas casas dos Homens que, com verdadeiro rigor, nos apercebemos do estado económico, político, moral e intelectual de uma Nação.²⁷⁵ Viana de Lima referia que os arquitectos deviam lutar pela criação de uma nova habitação onde a intimidade, a simplicidade e a beleza pudessem ser princípios estruturais e ainda que a casa “*dos homens*”, que foi sempre uma “*organização pura e representativa de um tipo baseado nas profundas correntes sentimentais e possibilidade materiais*” de uma determinada época, precisava de se adequar aos novos modos modernos, coisa que o arquitecto não verificava em Portugal. Esta “*nova atitude*” moderna (este novo humanismo como ideologia), retiraria os Homens do sedentarismo, da mecanização dos gestos e do atrofamento do espírito levando-os a participar directamente na habitação, no trabalho e na cultura, não só em espírito mas também com o corpo, aliando a vida à solidariedade cívica, à valorização da saúde moral e física e seguindo o princípio da integração da obra e da vida na natureza.²⁷⁶ Arménio Losa denunciava o primitivismo da indústria portuguesa, que considerava insuficiente na adequação dos métodos às necessidades práticas de habitação e de aproveitamento de matéria e, ainda, a baixa preparação dos construtores e, portanto, uma indústria que precisava de se dedicar menos à produção de materiais correntes e mais à introdução de materiais novos, modernos. Há nesta comunicação um claro elogio à máquina, que Losa considera capaz de resolver o problema da habitação, na mesma lógica das grandes invenções modernas, acreditando ainda que o futuro da construção se apoiaria na pré-fabricação e que, eventualmente, o preconceito relativamente a estas novidades se dissiparia.²⁷⁷

A comunicação de Mário Bonito intitulada *Regionalismo e Tradição*, merecerá algum destaque. No seu texto, o arquitecto colocava a tradição em equivalência com a modernidade. Optando por tratar a tradição como uma parte contributiva da universalidade arquitectónica e relembra que todo o processo evolutivo da arquitectura se pautou pela criação de novos

²⁷³ TELMO, Cotinelli In A.A.VV. – *1º Congresso Nacional de Arquitectura: relatório da comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 1948, p. 61-65.

²⁷⁴ VELOSO, António In A.A.VV. – *1º Congresso Nacional de Arquitectura: relatório da comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 1948, p. 189-196.

²⁷⁵ VITAL, António Lobão In A.A.VV. – *1º Congresso Nacional de Arquitectura: relatório da comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 1948, p. 197-214.

²⁷⁶ LIMA, Viana de In A.A.VV. – *1º Congresso Nacional de Arquitectura: relatório da comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 1948, p. 215-222.

²⁷⁷ LOSA, Arménio In A.A.VV. – *1º Congresso Nacional de Arquitectura: relatório da comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 1948, p. 263-266.

estilos e que a evolução artística se foi fazendo sempre pela renúncia às coisas ultrapassadas e pelo encontro não conflitual de coisas antigas e novas. Regionalismo e tradição surgem como conceitos equivalentes, essenciais ao traçar do caminho moderno por promoverem mais eficazmente o diálogo com a inovação (ideia que adopta dos CIAM), capacitados de poder realizador, original, digno e real (que parte da situação real do Homem comum e, no confronto com as especificidades de cada local, encontra um tipo de resposta útil, humano e novo e, portanto, contrário à interpretação rotineira e deformada de que era alvo). O regionalismo, assentando em elementos transitórios (nas propostas menos eruditas) reflecte-se num programa de consciência profunda e enraizada, automaticamente, internacional e universal (quando observada em paralelo com outras arquitecturas do mundo) e, portanto, resistente. Para completar e esclarecer, considerava também um contra-senso que se acusasse a máquina de falta de harmonia quando, na busca obsessiva de tradicionalismo se via uma “*desarmonia*” muito maior. Assim, o que considerava central como atitude de futuro, era que se abandonasse a sobrevivência do passado e se passasse a olhar para este como colaboração com a modernidade em curso.²⁷⁸

Consagrando as doutrinas que emergiam da arquitectura moderna e do Estilo Internacional - devendo reforçar-se o tom constante relativamente à inevitabilidade da arquitectura moderna - a opinião de José Bandeirinha sobre este congresso é de uma certa contradição que não chega a ser esclarecida, ou alinhavada, entre “*a adopção imediata e apaixonada das teorias dos CIAM*” e a “*gritante inexistência de uma prática urbanística inovadora e continuada*”. A grande motivação do encontro foi a muito necessária oportunidade de contestação face à asfixia cultural e política do regime, e neste sentido, fica evidente o sucesso de renegação dos formalismos do Poder.²⁷⁹ Para Keil do Amaral, foi importante aproveitar o momento, uma vez que “*nós, a gente nova, acreditávamos que havia um mundo novo em gestão, mais belo e equitativo e que tínhamos um papel importante a desempenhar nele: uma função social. (...) Nem nunca tínhamos tido a oportunidade de falar de Arquitectura. De maneira que dissemos tudo o que considerávamos importante, de uma maneira caótica, mas cheia de vida e de intenções generosas.*”²⁸⁰ E Sérgio Fernandez encara o Congresso como uma luta “*eminentemente política*” de aspecto social e ligado directamente à actividade dos arquitectos, simultaneamente, revelador dos novos conceitos. Porque a maioria dos arquitectos que emprestaram a voz ao evento, efectivamente, se posicionavam contra as arquitecturas do Regime, o objectivo da promoção dos caminhos estabelecidos pelo Estado Novo acabou por não se verificar,²⁸¹ e assim, a iniciativa serviu essencialmente para confirmar o carácter nocivo das imposições de estilo ou feição tradicional ao trabalho dos arquitectos; a condenação do regionalismo formal, o interesse e a valorização das técnicas e influências modernas (salientando-se a necessidade de não se falsear a função dos materiais), a condenação da cópia e imitação das formas antigas (que impedem a arquitectura do presente de alcançar a dignidade e expressão do seu tempo) e o apelo a que se acabasse com a consagração de aldeias atrasadas, para se desfazer de vez o equívoco entre primitivismo e tradição, tratando também de esclarecer que feição portuguesa e pitoresco não têm o mesmo significado.²⁸²

O 1º CNA simboliza um processo transitório na criação das condições necessárias ao início

²⁷⁸ BONITO, Mário In AA.VV. – *1º Congresso Nacional de Arquitectura: relatório da comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 1948, p. 42.

²⁷⁹ BANDEIRINHA, José – *Quinas Vivas: memória descritiva de alguns episódios significativos do conflito entre fazer moderno e fazer nacional na arquitectura portuguesa dos anos 40*. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1996, p. 132-136.

²⁸⁰ AMARAL, Francisco Keil – *Entrevista com o arq. F. Keil do Amaral*. Revista Arquitectura, nº 125, Agosto, 1972. p. 46-47.

²⁸¹ FERNANDEZ, Sérgio - *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 58.

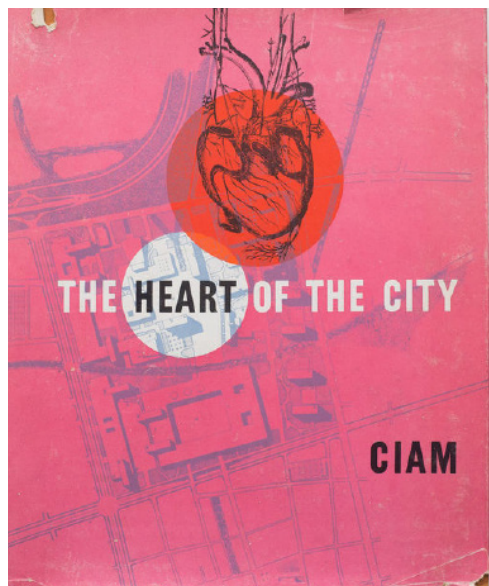
²⁸² LEAL, João - *Etnografias Portuguesas (1870-1970)* Cultura Popular e Identidade Nacional. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 163-164.

de um novo e entusiasmante ciclo de descobertas,²⁸³ sobre a raiz da arquitectura Moderna portuguesa, favorável à experimentação do neo-realismo em que, a expressão política que caminhava a par com a expressão arquitectónica nacional, determinava a inevitabilidade da procura de um caminho oposto ao conservadorismo e ausência de valores autênticos. As influências brasileiras (através das quais nos chegavam os mais expressivos exemplos de arquitectura moderna), eram evidentes. O “novo humanismo” tornava-se o slogan dos arquitectos. E como resultado, estabelece-se a inevitabilidade e a irresistibilidade das novas considerações sobre o programa doméstico, a divulgação de material teórico e de opinião de arquitectos portugueses no estrangeiro, uma constância de princípios, uma depurada aplicação de materiais locais e uma atenção às funções dos mesmos, bem como a adequação da arquitectura, mesmo que de linguagem mais internacionalista, aos locais.²⁸⁴ Uma “*repercussão interna do congresso*” possibilitadora da migração do projecto moderno “*de algumas consciências individuais para um maior número de profissionais.*”²⁸⁵

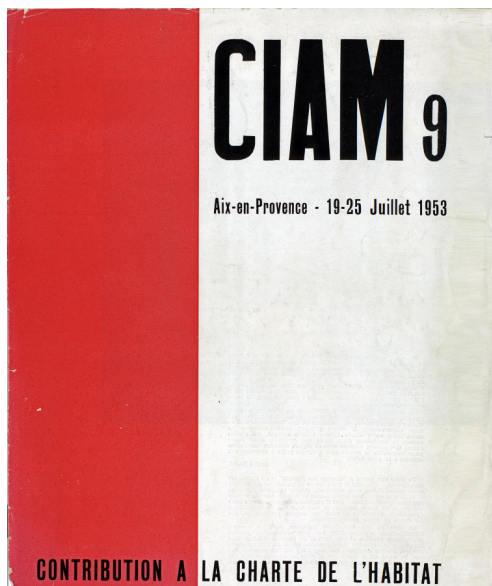
²⁸³ BANDEIRINHA, José – *Quinas Vivas: memória descritiva de alguns episódios significativos do conflito entre fazer moderno e fazer nacional na arquitectura portuguesa dos anos 40*. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1996, p. 139.

²⁸⁴ Aqui interessa apontar alguns pontos de proximidade entre a situação portuguesa e a situação internacional. Quando na altura em que Keil do Amaral é eleito para o Sindicato Nacional dos Arquitectos, o contacto com arquitectos estrangeiros, referências da desejada modernidade, não só se verificava existente, como se verificava a sua associação directa ao Sindicato, como sócios honorários. Falamos de arquitectos como Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Lúcio Costa, entre outros, que com alguma evidência se podiam “ler” subtilmente na arquitectura nacional. In FERNANDEZ, Sérgio – *Percursos: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 65-86.

²⁸⁵ MILHEIRO, Ana Vaz - *A Tradição em Brazil Builds e o Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal in Portugal, Brasil, África, urbanismo e arquitectura: do ecletismo ao modernismo*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2013, p. 136.



[88]



[89]

[88] VIII CIAM, “*The Heart of the City*” (1951).

[89] IX CIAM, “*Contribution à la Carte de L'Habitat*” (1953).

Portugal em Congresso: do VIII CIAM ao Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal.

“...as tentativas “modernistas”, quando feitas por Arquitectos tradicionalistas e desactualizados, são tão estéreis como as suas cópias do antigo e, muitas vezes, mais néscias do que estas. Por moderna eu quero dizer uma construção em que cada elemento foi criado a partir do ponto de vista da sua utilização e não a partir do ponto de vista do seu aspecto visível; uma construção onde a consciência da beleza, que o Arquitecto tem, foi empregada unicamente como meio para um fim e não como um fim em si própria; onde a compreensão estética do planificador foi usada só para revelar e dar realce à eficiência subjacente, e não para sobrepor uma predilecção artística à natureza própria do edifício.”²⁸⁶

Em 1951 abre-se a primeira janela de oportunidade para que uma equipa portuguesa, se fizesse representar nos Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna (mais especificamente no número VIII destes encontros). A discussão centrava-se nos centros (*Core – The Heart of the City*), fossem eles o centro da cidade ou o centro da casa. Quando tomam os primeiros contactos com o Congresso e com as personalidades da vanguarda arquitectónica encontram um CIAM já “preocupado” com o passado, com a relação do indivíduo com a comunidade, com a escala humana, com a relação do Homem com as coisas, da arquitectura com as artes, com a cidade que ganha forma e sentido na espontaneidade com que se fundam os assentamentos, por sua vez, consequência das necessidades do Homem, como utilizador. Sobressaindo uma atenção especial para o potencial das cidades como elementos agregadores das civilizações e da socialização do Homem, em termos práticos, é neste congresso que a questão Humana passa a ocupar uma posição mais centrada no exercício da Arquitectura. Nasce assim o conceito do *Empirismo Nórdico*²⁸⁷ ²⁸⁸.

Em 1953, em *Aix-en-Provence* assiste-se à nona sessão CIAM, mas é apenas na terceira participação portuguesa, no X CIAM, em 1956, como explica António Neves, que a nossa comitiva, maioritariamente composta por arquitectos da ODAM (Fernando Távora, Otávio Lixa Filgueiras, Viana de Lima, Arnaldo Araújo e Carlos Carvalho Dias), apresenta uma proposta reveladora dos princípios que, por coincidência, posteriormente, viriam a ser seguidos na elaboração do Inquérito e que se alinhavam com as discussões em curso a nível internacional,²⁸⁹ ²⁹⁰ com que revelavam uma forte e surpreendente capacidade de assimilação

²⁸⁶ AA.VV. – *1º Congresso Nacional de Arquitectura: relatório da comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 1948, p. 196.

²⁸⁷ O empirismo nórdico representava uma maneira de colocar a arquitectura segundo uma visão antropológica da arte responsável pela criação de espaços a usar pelo ser humano e que devem, portanto, ser pensados em função dessa entidade, abstendo-se tanto do risco dos revivalismos adoptados pelas políticas fascistas como da renegação da herança moderna.

²⁸⁸ NEVES, António - *A 2ª geração dos arquitectos Modernos Portugueses, o Inquérito à Arquitectura Regional e os CIAM*. Colóquio Internacional: *Arquitectura Popular. Tradição e Vanguarda*. DINÂMIA'CET - IUL, Centro de Estudos sobre a mudança Socioeconómica e o Território, do ISCTE-IUL, 14 e 15 de Dezembro de 2016, Lisboa.

²⁸⁹ NEVES, António - *A 2ª geração dos arquitectos Modernos Portugueses, o Inquérito à Arquitectura Regional e os CIAM*. Colóquio Internacional: *Arquitectura Popular. Tradição e Vanguarda*. DINÂMIA'CET - IUL, Centro de Estudos sobre a mudança Socioeconómica e o Território, do ISCTE-IUL, 14 e 15 de Dezembro de 2016, Lisboa.

²⁹⁰ Sobre a equipa, que inclusivamente, incorpora posteriormente, o conjunto de arquitectos que concretizam o Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal (exceptuando-se Viana de Lima que apesar de, intrinsecamente, envolvido nestas questões do Moderno e do local, não participa), reforça-se para este trabalho a importância de Viana de Lima e de Távora. Viana de Lima por ser o responsável da presença portuguesa nos congressos (que, imediatamente após o Congresso de Arquitectura em Portugal inicia contactos com Giddeon no sentido de tomar contacto com os congressos), e Távora que, sendo o seu acompanhante, vive toda a experiência do CIAM muito intimamente. In GUERREIRO, Paulo - *Conversas informais com a autora*.

da modernidade e da tradição, que anteriormente representavam uma força de oposição entre ser tradicionalista ou ser moderno, e a qual tinha sido retratada no CIAM de 1951. Segundo Neves, no IX CIAM esperava-se a publicação da “*Carta do Habitat*”, que resultaria como um complemento à Carta de Atenas, contemplando a questão da mobilidade entre polos habitacionais e, mais uma vez, de acordo com as realidades locais, a relação com a envolvente, a privacidade, a contemplação das diferentes idades dos utentes, a valorização da concentração em detrimento da dispersão, a relação da casa com o centro e a maneira de manter a arquitectura e o urbanismo vinculados, mas não dependentes, ao passado.²⁹¹

É de salientar que os problemas levantados pelos arquitectos modernos, no VIII CIAM e posteriormente no IX CIAM, eram questões paralelas às que os arquitectos portugueses traziam das reflexões do Inquérito à Habitação Rural, e do Congresso de 1948, e, ainda, que se tratava das mesmas questões que em Portugal opunham arquitectos tradicionalistas e arquitectos modernos: a identidade. A sensibilidade e amabilidade do entendimento português de arquitectura, de certo modo, colocou os arquitectos nacionais em posição privilegiada em matéria de análise crítica e adaptação dos princípios modernos à pré-existência, uma vez que se sentia em Portugal, já há algumas décadas, a necessidade desse acordo, que não pressupunha a destruição de uma ou da outra. A comunicação dos arquitectos portugueses, no CIAM de 1953 reflectia que as suas preocupações se enquadravam nas preocupações europeias, e serviria ainda para completar o leque de considerações a respeito da modernidade e da casa humana. Aqui figurava parte das questões levantadas anteriormente no Congresso de 1948, que se prendiam com a relação do *habitat* com o contexto, a valorização e revisão do passado e, alcançado o conhecimento do passado, o investimento na interiorização dos conhecimentos transmissíveis pela tradição (tanto nas trocas entre técnicas de contexto urbano e de contexto rural, como na participação mútua dos dois universos).²⁹² Esta perspectiva alcançou, além da empatia global do CIAM, a identificação de arquitectos que, noutros países, defendiam posições idênticas. O que, do contributo Português, resultou de diferente nos congressos, foi a mudança dos casos de estudo, que até então reflectiam uma tendência para a análise da cidade industrial, para passarem a reflectir mais a cidade em construção, com problemas de ordens diversificadas e reais, e o reconhecimento internacional de que os métodos modernos se poderiam integrar nas técnicas e materiais tradicionais.²⁹³ ²⁹⁴

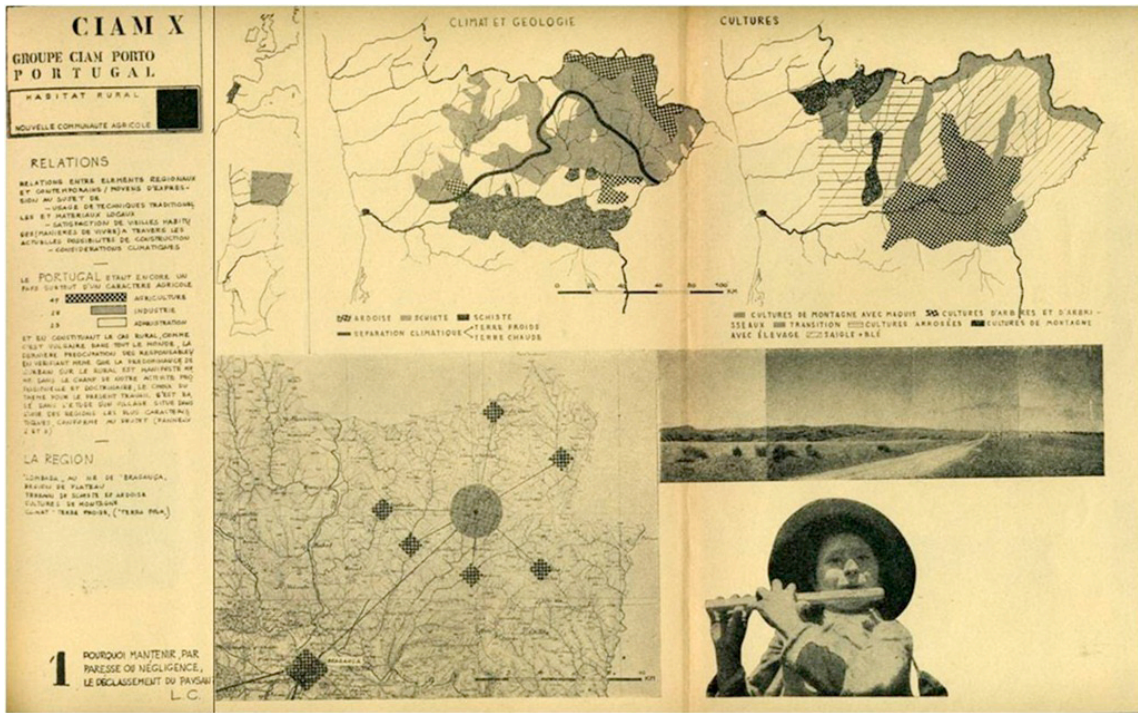
No X Congresso, em 1956, o tema em discussão era a relação entre os espaços privados e públicos (sociais) e a habitação, no sentido da adequação e da organização da cidade em função do tipo de utilizadores que esta recebe, e valorizando a relação directa entre a obra

²⁹¹ NEVES, António - *A 2ª geração dos arquitectos Modernos Portugueses, o Inquérito à Arquitectura Regional e os CIAM*. Colóquio Internacional: *Arquitectura Popular. Tradição e Vanguarda*. DINÂMIA'CET - IUL, Centro de Estudos sobre a mudança Socioeconómica e o Território, do ISCTE-IUL, 14 e 15 de Dezembro de 2016, Lisboa.

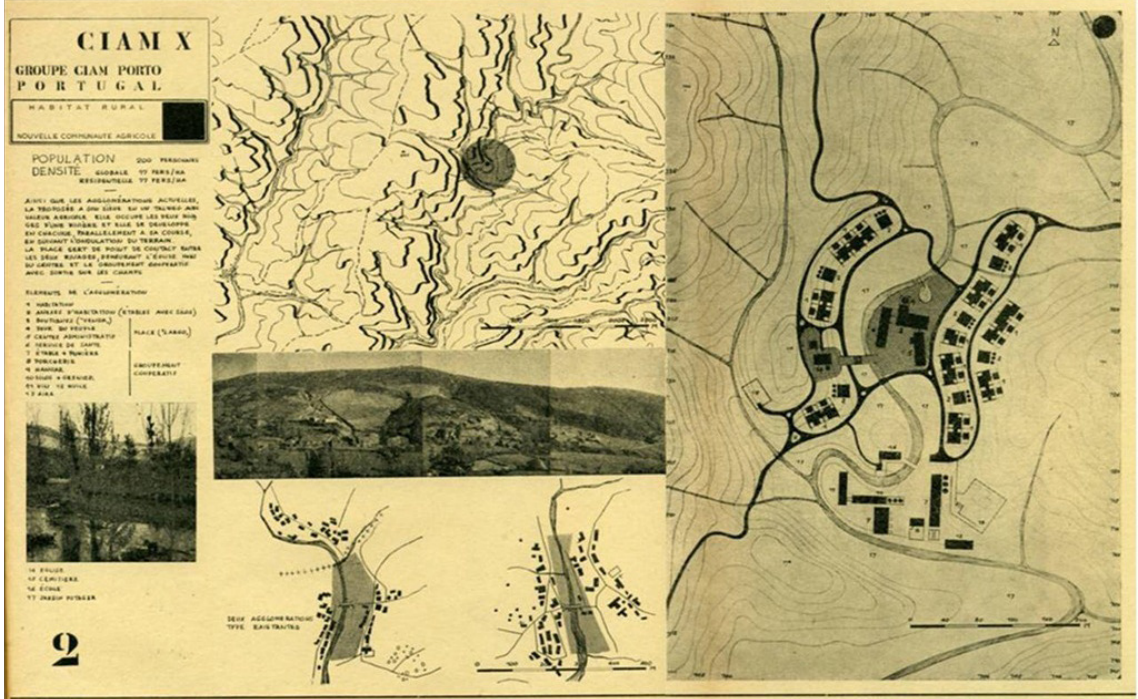
²⁹² Ainda salientando-se que a consideração das realidades sociais, as necessidades da população, com o intuito de “*despertar em todos os responsáveis o desejo de uma casa para todos, o desejo de ver a Carta do Habitat, não como uma forma de directivas tecno-estético-filosóficas, mas acima de tudo uma carta de direitos que determine as condições mínimas da habitação aplicáveis a todos os países*”, agora dependiam do seu entendimento a uma escala universal. In MAIA, Maria Helena; CARDOSO, Alexandra - *Portugueses in CIAM X*. Conferência: *20th Century New Towns. Archetypes and Uncertainties Conference Proceedings*. Porto, 22 e 24 de Maio, 2014, p. 195.

²⁹³ NEVES, António - *A 2ª geração dos arquitectos Modernos Portugueses, o Inquérito à Arquitectura Regional e os CIAM*. Colóquio Internacional: *Arquitectura Popular. Tradição e Vanguarda*. DINÂMIA'CET - IUL, Centro de Estudos sobre a mudança Socioeconómica e o Território, do ISCTE-IUL, 14 e 15 de Dezembro de 2016, Lisboa.

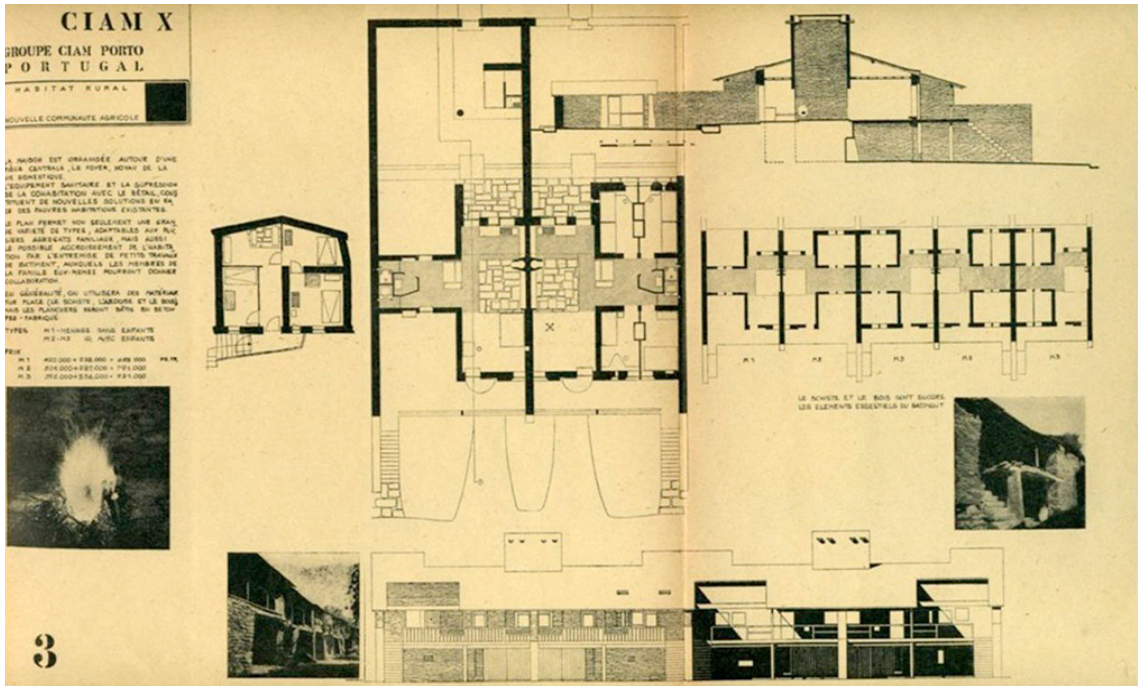
²⁹⁴ Contra a solução ventilada pelos Team 10, que propunham uma abordagem mais sintética. Cada problema deveria ser considerado como uma entidade participativa do projecto. In MAIA, Maria Helena; CARDOSO, Alexandra - *Portugueses in CIAM X*. Conferência: *20th Century New Towns. Archetypes and Uncertainties Conference Proceedings*. Porto, 22 e 24 de Maio, 2014, p. 196.



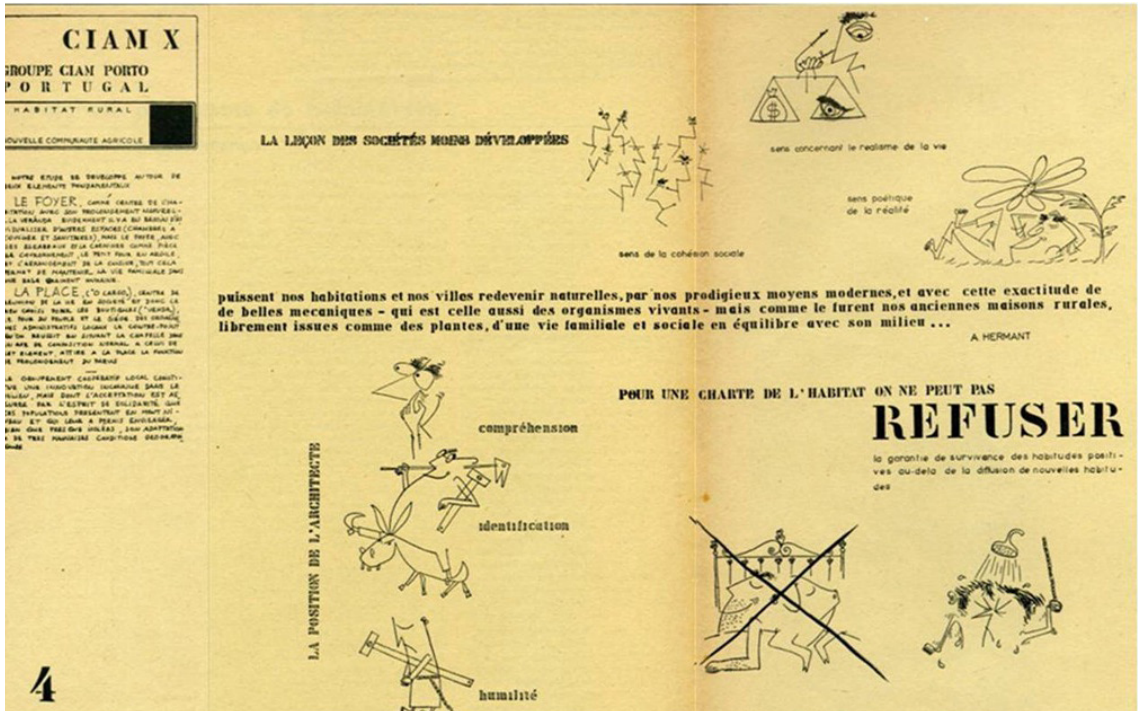
[90]



[91]



[92]



[93]

- [90] X CIAM, Proposta de Intervenção numa comunidade rural em Bragança, 1956 (folha 1),
 [91] X CIAM, Proposta de Intervenção numa comunidade rural em Bragança, 1956 (folha 2).
 [92] X CIAM, Proposta de Intervenção numa comunidade rural em Bragança, 1956 (folha 3).
 [93] X CIAM, Proposta de Intervenção numa comunidade rural em Bragança, 1956 (folha 4).

construída e o espaço envolvente em toda a sua extensão: o vão, a janela, a relação com as construções contíguas, com a rua, com o passeio, a coordenação com veículos, a valorização das materialidades pelo seu carácter físico, a aplicação técnica - ora local, ora vanguardista - e respondendo directamente a questões ambientais, geográficas e socioeconómicas (do clima, às vivências das pessoas). A proposta portuguesa para a requalificação de uma comunidade rural de pequena dimensão (com apenas 40 habitantes) é um reflexo desta preocupação antropológica com o Homem, a forma como este se relaciona com o meio e com a comunidade.²⁹⁵ Considerando o rio pré-existente, desenvolve-se em torno de três temas fundamentais: a habitação, o centro cívico e a cooperativa agrícola.²⁹⁶ Estes três elementos formam a vida comum do sítio e reflectem uma organização urbana que contempla a função dos espaços e as diferentes dimensões de privacidade (do privado ao público). Além do carácter regional, sobressaía a capacidade de desenvolvimento permanente do assentamento - que se pode ler, de uma forma geral, dos assentamentos rurais/populares - uma vez que, ao considerar, pelo valor identitário e prático, o uso de matérias existentes no local, entramos num tipo de arquitectura que remete para o campo da auto-construção, em que o papel do arquitecto é complementado pela participação dos utentes.²⁹⁷

Deverá considerar-se que na altura em que esta proposta é apresentada, se dá por coincidência a participação de alguns destes arquitectos no Inquérito, na zona 1, do Minho, pelo que a experiência do Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal haveria de estar a oferecer resultados imediatos, já que a abordagem aos costumes aglomerados e às suas necessidades (às pessoas) para a existir como parte integrante do projecto²⁹⁸ ou, por outro lado, poderiam estar a funcionar como laboratório para a consolidação dos pressupostos dos arquitectos no Inquérito à Arquitectura Popular.²⁹⁹ A inflexibilidade dos relação aos princípios da Carta de Atenas, partindo destes exemplos, era contestada no contexto da sua permeabilidade a alguns estímulos das culturas populares e, por isso, já enraizadas. Do mesmo modo, também se via a possibilidade do cruzamento da lógica moderna em contexto popular e de uma melhoria significativa na qualidade dos assentamentos, pela valorização racional e científica dessa dualidade de valores.

Para José Bandeirinha, a intervenção da equipa CIAM-Porto nos CIAM, representa a passagem da realidade da arquitectura portuguesa de fórmula final a contributo metodológico, real e inovador.³⁰⁰ A própria Casa de Ofir apresentada no XI CIAM, em 1959, é representativa

²⁹⁵ Ou a relação entre linguagem moderna e características da tradição vernacular da região, considerando, contudo, com alguns pontos de desacordo em relação à a Grelha do Habitat, preconizada então pelo CIAM. In MAIA, Maria Helena; CARDOSO, Alexandra - *Portugueses in CIAM X*. Conferência: *20th Century New Towns. Archetypes and Uncertainties Conference Proceedings*. Porto, 22 e 24 de Maio, 2014, p. 200.

²⁹⁶ VIANA DE LIMA, Alfredo; TÁVORA, Fernando; FILGUEIRAS, Otávio L. - *Tese ao X Congresso do CIAM*. Revista Arquitectura, nº 64, Janeiro-Fevereiro, 1959.

²⁹⁷ CLEMENTINO, Luísa - *Fernando Távora. De "O Problema da casa Portuguesa" ao "Da Organização do Espaço"*. (Dissertação de Mestrado Integrado) Coimbra: FCTUC, 2013, p. 49.

²⁹⁸ "within a contemporary concept, defending and revitalizing ancient habits (ways of living)" (Viana de Lima) cit. por MAIA, Maria Helena; CARDOSO, Alexandra - *Portugueses in CIAM X*. Conferência: *20th Century New Towns. Archetypes and Uncertainties Conference Proceedings*. Porto, 22 e 24 de Maio, 2014, p. 200-202.

²⁹⁹ NEVES, António - *A 2ª geração dos arquitectos Modernos Portugueses, o Inquérito à Arquitectura Regional e os CIAM*. Colóquio Internacional: *Arquitectura Popular. Tradição e Vanguarda*. DINÂMIA'CET - IUL, Centro de Estudos sobre a mudança Socioeconómica e o Território, do ISCTE-IUL, 14 e 15 de Dezembro de 2016, Lisboa.

³⁰⁰ BANDEIRINHA, José - *Quinas Vivas: memória descritiva de alguns episódios significativos do conflito entre fazer moderno e fazer nacional na arquitectura portuguesa dos anos 40*. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1996, p. 139.

dessa liberdade metodológica e projectual,³⁰¹ que parte da “colaboração franca e permanente de todos os homens nas obras de arquitectura e de urbanismo, colaboração que lhes dá o direito de dizer a minha casa, a minha aldeia. Esta colaboração poderá e deverá desenvolver-se não apenas entre os homens de uma mesma geração (colaboração horizontal), mas também entre os homens de gerações que se sucedem (colaboração vertical), criando assim entre o homem e o seu habitat, no espaço e no tempo, laços que jamais poderão desaparecer.”³⁰²

A particularidade periférica de Portugal em relação à restante Europa, poderá ter resultado, também, é contributo ao sucesso da participação portuguesa no CIAM, de Viana de Lima e de Távora, em especial, pela forma fluida como interpretam os sinais da modernidade e o seu contributo para a valorização das arquitecturas populares que permitiria “realizar uma leitura mais distante, onde seria possível descortinar uma certa continuidade que está bem patente nos comentários que profere sobre Hoddesdon (1951), onde vê confirmadas as suas preocupações com uma arquitectura moderna capaz de se identificar com os valores formais e espaciais da tradição”.³⁰³

A arquitectura portuguesa é feita de coincidências, de paralelos e de avanços e recuos. Na altura em que Portugal marcava presença nos Congressos, Viana de Lima desenhava os primeiros esboços da sua Casa nas Marinhas, e as suas premissas eram de casar a linguagem Moderna com a arquitectura tradicional da região, aproveitando a estrutura de um velho Moinho. E em 52, Fernando Távora apresentava “*A Lição das Constantes*”, onde afirmava a arquitectura como “fenómeno (...) inerente à própria natureza do homem, prolongamento indispensável da sua vida, manifestação da sua existência”, “A cada clima físico ou espiritual corresponde uma solução própria e daí esse panorama imenso que a consideração do passado oferece aos nossos olhos e que o próprio presente não esconde: infinitos métodos de construção, inumeráveis subtilezas plásticas, variados programas, os mais estranhos materiais sempre e por todo o lado o inédito, o diferente, o inesperado.”, “É função da História conhecer a existência das manifestações do homem e determinar as possíveis constantes que essa existência apresente”, “conhecimento do passado pelo contributo que pode trazer para o presente”, “A modernidade de um acontecimento mede-se pela relação que ele mantém com as condições dentro das quais se realiza”, “... manifesta-se na qualidade, na exactidão das relações entre a obra e a vida. Sendo diferentes as condições serão diversas as soluções - mas deve ser comum a natureza das relações”, “Sendo obras de colaboração, as obras de Arquitectura e de Urbanismo serão sínteses, traduções plásticas no espaço organizado daqueles por quem e para quem se realizam.”. “Confunde-se a Grande Tradição, a tradição das constantes, com pequenas e passageiras tradições. Porque a lição das constantes não pode ser esquecida, a Arquitectura e o Urbanismo contemporâneos deverão manifestar a sua modernidade, traduzir uma colaboração total e não esquecer a importância que desempenham como elementos condicionantes da vida do homem”.³⁰⁴

No Congresso da União Internacional dos Arquitectos, ocorrida em 1953, Carlos Ramos proferia cuidadas palavras no sentido de reforçar, junto do Poder Político, a urgência, de conhecer e estudar as formas da arquitectura popular para que, com elas, não só se tratasse a História e o Passado com o respeito pelas “coisas” conseguidas, mas, acima de tudo, como

³⁰¹ CLEMENTINO, Luísa - Fernando Távora. De “O Problema da casa Portuguesa” ao “Da Organização do Espaço”. (Dissertação de Mestrado Integrado) Coimbra: FCTUC, 2013, p. 51.

³⁰² VIANA DE LIMA, Alfredo; TÁVORA, Fernando; FILGUEIRAS, Otávio L. - *Tese ao X Congresso do CIAM*. Revista Arquitectura, nº 64, Janeiro-Fevereiro, 1959.

³⁰³ PINTO, Paulo Tormenta - *Fernando Távora - Do Problema da casa Portuguesa, à Casa de Férias de Ofir*. DC Papers: Revista de crítica y teoría de la arquitectura. Catalunha: Departamento de Composición Arquitectónica de la Universidad Politécnica de Cataluña, 2003. p. 67.

³⁰⁴ TÁVORA, Fernando - *A Lição das Constantes* In *Teoria geral da organização do espaço : arquitectura e urbanismo*. 1.ª edição, 1993.

forma de confirmar a modernidade presente em qualquer arquitectura que represente uma resposta a problemas reais e objectivos,³⁰⁵ pedindo que se tomasse nota da “*prioridade desta iniciativa e pedir ao Governo da Nação para nos fornecer os meios de proceder sem mais atraso, aos Inquéritos, aos inventários e aos trabalhos relacionados, que esta tarefa exige e que é urgente realizar*”.³⁰⁶

³⁰⁵ RAMOS, Carlos in MARTINS, David Moreira da; SILVA, Maria José Marques da Silva - *III Congresso da União Internacional dos Arquitectos*. Lisboa: Congresso da União Internacional dos Arquitectos, 1953.

³⁰⁶ RAMOS, Carlos in MARTINS, David Moreira da; SILVA, Maria José Marques da Silva - *III Congresso da União Internacional dos Arquitectos*. Lisboa: Congresso da União Internacional dos Arquitectos, 1953.

Ano 90.º — Preço 1 escudo — N.º 112

Director: M. Pinto de Azevedo Júnior

Propriedade da Empresa «O Primeiro de Janeiro»

Redacção, Administração e Oficinas

Rua de Santa Catarina, 326 — Porto

Telefones: { Direcção, 23942 — Redacção, 23940

{ Administração, 23941

Endereço Telegráfico: «J Janeiro» — Porto

Agência em Lisboa:

Rua do Carmo, 101-2.º — Telefone, 23536

Editor: António Laureiro Dias

O PRIM



O sr. presidente do Conselho apreciando os trabalhos realizados

INQUÉRITO À ARQUITECTURA REGIONAL PORTUGUESA

O chefe do Governo informou-se ontem dos
trabalhos já realizados referentes ao Continente

[94]

[94] Recorte do Jornal "O Primeiro de Janeiro". Fernando Távora apresenta a Maquete do IAPP a António de Oliveira Salazar.

Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal, 1961 (IAR, 1955-1961)

Conforme fora proposto por Keil do Amaral, Fernando Távora e Carlos Ramos, os trabalhos para a realização de um Inquérito, no contacto “*com as fontes reais da tradição, a análise das razões da diversidade*”, e desmistificar a ideia de “estilo português” arquitectónico, trabalhando a favor da evidência da racionalidade das construções populares, presente no “*acerto das técnicas construtivas adoptadas e pelas respostas em consonância com as condições geográficas e os meios de produção locais*”, muito motivada pelo interesse de encontrar uma “*fundamentação histórica da arquitectura e nas suas raízes orgânicas...*”, como resposta “*à crescente assimilação e integração que, com fins normalmente ligados às actividades especulativas ou a algumas obras de representação, se vinha fazendo dos modelos do estilo internacional*”.³⁰⁷ Perante uma arquitectura que se encontrava em fase de análise auto-crítica, explorava-se um novo conceito de arquitectura que se coloca em função do Homem comum, por se entender que esta deveria tornar a ser a principal relação entre arquitectura e humanidade, entre a forma e a sua função. Para os arquitectos da Europa, entrava em evidência o empirismo nórdico que pretendia resgatar o modernismo da vacuidade abstracta dos modelos internacionalistas que, como podemos hoje observar, eram em si mesmos produções não propriamente fieis à realidade das obras retratadas. Para os arquitectos portugueses explorava-se a confirmação de que a preocupação obtusa e cega com o congelamento de aspectos da arquitectura tradicional adiava a adopção de uma postura em prol do Homem, postura que (além de muito sugerida já no congresso de 1948), deverá ter sido muito marcada pela participação no CIAM de 1951 pelo que se pode depreender do texto de Távora de 1952³⁰⁸, no qual incorpora as temáticas discutidas nessa sessão do CIAM, e “*enriquecendo-as e nacionalizando-as através da sua própria reflexão sobre o papel do arquitecto, sobre a sua modernidade, assente no conhecimento da história*”, numa perspectiva de correto conhecimento do passado e da tradição.³⁰⁹

Tomando como aspectos relevantes o acordo entre uma base de realismo local e uma base de construção possibilitada pelos meios técnicos e construtivos modernos, este acordo pode ser atestado nas conclusões do CIAM de 1953, nas quais se refere, entre outros tópicos de relevo, que “*no quadro destas condições climáticas, formam-se tradições de vida. Será necessário e imperativo compreender essas tradições e tê-las em conta na medida em que sejam válidas se queremos estabelecer formas construídas que respondam às necessidades criadas pelo clima. Por outro lado, é razoável aspirar à junção dos materiais adequados ao clima com novos materiais na medida em que a tecnologia possa ajudar a resolver os problemas que se põem*”.³¹⁰

O movimento neo-realista que, apesar de considerar pouco substancial no contexto da arquitectura portuguesa, se caracterizava fundamentalmente por uma tomada de atitude, politicamente marcada pela determinação no encontro de caminhos alternativos, em oposição aos conservadorismos populistas com que o Regime se protegia estava, porém, já presente na

³⁰⁷ FERNANDEZ, Sérgio - *Percursos: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 108-109.

³⁰⁸ TÁVORA, Fernando - *A Lição das Constantes* In *Teoria geral da organização do espaço : arquitectura e urbanismo*. 1.ª edição, 1993.

³⁰⁹ NEVES, António - *A 2ª geração dos arquitectos Modernos Portugueses, o Inquérito à Arquitectura Regional e os CIAM*. Colóquio Internacional: *Arquitectura Popular. Tradição e Vanguarda*. DINÂMIA'CET - IUL, Centro de Estudos sobre a mudança Socioeconómica e o Território, do ISCTE-IUL, 14 e 15 de Dezembro de 2016, Lisboa.

³¹⁰ NEVES, António - *A 2ª geração dos arquitectos Modernos Portugueses, o Inquérito à Arquitectura Regional e os CIAM*. Colóquio Internacional: *Arquitectura Popular. Tradição e Vanguarda*. DINÂMIA'CET - IUL, Centro de Estudos sobre a mudança Socioeconómica e o Território, do ISCTE-IUL, 14 e 15 de Dezembro de 2016, Lisboa.

prática projectual de que também, a forma como o Inquérito é conduzido é prova. A revista *Arquitectura*, em permanente evolução vanguardista, continuaria a publicar conteúdos que promoviam o tipo de intervenção mais de acordo com a necessidade do país, e privilegiava-se os exemplos de arquitectura, que seriamente procedessem ao estudo das condições do clima, do enquadramento do edifício, da valorização das materialidades disponíveis, etc.³¹¹

Inicia-se em 1955, pela batuta de Keil do Amaral, esse trabalho de recolha de elementos fotográficos, escritos e desenhados, pondo em prática o que fora consubstanciado nas reuniões dos CIAM, tentando comprovar as qualidades simultaneamente tradicionais e modernas dos assentamentos populares portugueses, nos quais se cria haver um forte poder de assimilação da linguagem da funcionalidade. Propunha-se ainda um registo cuidado de tradições, do contexto histórico-cultural, da dependência e do uso de materiais disponíveis, da interpretação das técnicas construtivas utilizadas e desenvolvidas, durante anos de evolução, em confronto com as condições do tempo e geográficas e, ainda, contrapondo todos estes aspectos às condições económicas das pessoas, para formar as bases para esse “*regionalismo honesto e saudável*”³¹² tendente a encontrar as arquitecturas e qualquer estilo que nasça “*do povo e da Terra com a espontaneidade de uma flor*”.³¹³

Apesar do envolvimento de arquitectos portugueses no CIAM, e da provável contribuição mútua entre as propostas de projecto levadas aos Congressos e a estrutura seguida no Inquérito, o envolvimento do Regime na iniciativa revertia a favor de uma estratégia de consolidação das virtudes das arquitecturas rurais. De acordo com o texto original - “*unificando os portugueses também pela via da imagem arquitectónica com que deveriam identificar-se, recusando definitivamente uma abertura às correntes modernas*”, contrária a ideologia agrária do fascismo,³¹⁴ pela “*valorização da arquitectura portuguesa, estimulando-a na afirmação do seu vigor e da sua personalidade e apoiando-se no propósito de encontrar um rumo próprio para o seu engrandecimento*”.³¹⁵ No entanto, entre aquilo que eram as necessidades e previsões políticas do Regime e o que se verificou na prática, tal como já havia sucedido no IHR e no CNA, a iniciativa ficou marcada por uma enorme diferença de significados e intenções, especialmente, porque no que concerne à classe arquitectónica, no Congresso de 48, haviam-se estabelecido noções claras sobre a tradição como poder realizador, regionalismo como actividade económica e adequação ao clima da região, a possibilidade da intervenção arquitectónica usando da palavra da standardização (já que a harmonia está implícita nesses métodos), a arquitectura dever exprimir-se por meio de uma linguagem internacional, o urbanismo e a consciência da habitação como defesa do valor familiar.³¹⁶

Porém, e como referia Manuel Botelho, “*Falar de Arquitectura Moderna*” “*é inevitavelmente falar de um problema político*”,³¹⁷ e assim, compreender o Inquérito e o quão estratégica era a sua colocação no panorama português coloca em destaque até mesmo pequenos detalhes, como por exemplo, o título original da publicação (planeado por Keil do Amaral e que foi

³¹¹ FERNANDEZ, Sérgio - *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 64-74.

³¹² AMARAL, Keil - *Uma Unicidade Necessária*. Revista *Arquitectura*, nº 14, Abril, 1947, p. 12-13.

³¹³ TÁVORA, Fernando - *O Problema da Casa Portuguesa*. Lisboa: Manuel João Leal, 1947, p. 6.

³¹⁴ COSTA, Alexandre Alves - *Introdução ao estudo da história da arquitectura portuguesa: outros textos sobre arquitectura portuguesa*. Porto: Faup Publicações, 1995, p. 58.

³¹⁵ Ministério das Obras Públicas - Dec. Lei nº 40 349 de 19/10/55 in FIGUEIREDO, Ricardo - *Nos 50 anos da publicação de 'Arquitectura Popular em Portugal'*. Blog *Do Porto e não só*, 2011, consultado no dia 31 de Agosto de 2017.

³¹⁶ COSTA, Alexandre Alves - *Dissertação expressamente elaborada para o concurso de habilitação para a obtenção do título de professor agregado* Porto: Faup Publicações, 1995, p. 22.

³¹⁷ BOTELHO, Manuel - *Os Anos 40: A Estética da Ética e a Ética da Estética*. Revista da FAUP, nº 0, ano I, Outubro, 1987, p. 7.

sendo usado ao longo de todo o processo de trabalho de levantamento e registo), *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*, ter sido alterado, sem o conhecimento de Keil, na véspera da impressão. Não havia forma de as preocupações dos arquitectos não resvalarem na crítica à acção política do Regime, mesmo que a intenção fosse apenas provar a modernidade das intervenções populares, porque se Keil usava a expressão Regional, por pretender observar a forma como as diversas regiões respondiam aos problemas impostos, em termos políticos não era de Regionalismo que se pretendia falar.³¹⁸

Se reflectirmos sobre os textos de Távora, a respeito da reunião preparatória da apresentação dos resultados do Inquérito ao ministro Arantes de Oliveira, o choque entre as pretensões nacionalizantes do Regime e a leitura Moderna das arquitecturas populares portuguesa, precisava de ser bem mediado.³¹⁹ E nas palavras de Nuno Portas identifica-se uma certa estratégia por parte dos arquitectos modernos. O facto de Keil do Amaral representar o Sindicato e, ainda, o facto de os sociólogos e etnógrafos, interessados na questão da portugalidade arquitectónica, pouco profundamente se terem debruçado sobre o tema, permitiu-lhes usar o Inquérito para “*desmontar, no seu próprio terreno, os argumentos em que se baseava a repressão que os atingia no seu trabalho profissional*”, enquanto, para o Ministério, este representava o reforço de um aportuguesamento da arquitectura nacional. Para os arquitectos do Inquérito tratava-se, portanto, de “*armadilhar [de] um documentário explosivo que mostrasse à evidência que em vez do estilo genuinamente português pregado por Lino e seus sequazes havia afinal tantas ‘tradições’ quantas as regiões*”, procurando ainda evidenciar que “*o bom povo português sempre fora naturalmente ‘racionalista’*” e assim, “*através do inquérito provar não só a diversidade da realidade nacional, mas sobretudo a racionalidade estrutural da arquitectura espontânea...*”.³²⁰

Se a “*História vale na medida em que pode resolver os problemas do presente e na medida em que se torna um auxiliar e não uma obsessão*”, “*as formas tradicionais de toda a arte de edificar não representam capricho decorativo ou manifestação barroca*”, antes resultando “*das condições impostas ao material pela função que é obrigado a desempenhar e ainda de um espírito daquele que age sobre o mesmo material*”, a lógica dominante do Inquérito, para Távora, era de que proteger a *Casa Portuguesa* política era “*legalizar a mentira*”.³²¹ E assim, o **Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa** assentava em dois compromissos estruturais: a utilização da arquitectura portuguesa para refutar o código nacionalizante da “*casa portuguesa*” fascizada e do pensamento nacionalista; e o de retirar-se da arquitectura popular os exemplos, as lições metodológicas, não codificáveis, que permitissem obter respostas claras e direccionadas às necessidades de habitação e abrigo no território nacional, aprendendo, na recuperação da história, do valor do passado cultural - na sua dimensão contributiva para o exercício da construção com os olhos postos no futuro - formas e estratégias de convergência entre os dois tempos distintos em jogo,

³¹⁸ ESTEVES, José; MESTRE, Vítor - *A partir de uma conversa com o arquitecto Silva Dias a propósito do inquérito à arquitectura regional portuguesa*. Jornal dos Arquitectos, nº 59, Julho, 1987. p. 96.

³¹⁹ “*E eu lembro-me que na véspera da visita do Salazar à SNBA fez-se uma projecção de slides para o Arantes e Oliveira e passou em determinada altura um conjunto de casas - no Sul - todas iguais, com aquelas chaminés alentejanas fortes, uma solução bastante fechada. E o ministro disse ‘que bonito, isso parece arquitectura moderna’.* E eu que estava atrás - lembro-me perfeitamente disto - disse-lhe ‘mas, ó sr. ministro, o Inquérito vem exactamente confirmar a existência de grandes similitudes entre a arquitectura popular e a arquitectura moderna’. E ele disse-me assim: ‘o sr. arquitecto pense isso, mas não diga isso amanhã ao Sr. Presidente do Conselho’”. TÁVORA, Fernando in LEAL, João — *Arquitectos, Engenheiros, Antropólogos: Estudos sobre Arquitectura Popular no Século XX Português* (2009). Conferência Arquitecto Marques da Silva. Porto: Fundação Instituto Arquitecto Marques da Silva, 2008, p. 41.

³²⁰ COSTA, Alexandre Alves - *Introdução ao estudo da história da arquitectura portuguesa: outros textos sobre arquitectura portuguesa*. Porto: Faup Publicações, 1995, p. 58-62.

³²¹ TÁVORA, Fernando - *O Problema da Casa Portuguesa*. Lisboa: Manuel João Leal, 1947. p. 7-9.

fazendo-se relacionar e abraçar a tradição erudita com a tradição popular.³²² Ao mesmo tempo, interpretando os elementos recolhidos como processo metodológico útil à absorção de lições valiosas para uma arquitectura sem tempo e reveladora de uma universalidade plena de funcionalidade moderna, oferecia a estes arquitectos genuína satisfação quando se deparavam com “*expressões de arquitectura popular que tinham semelhanças com aquilo que nós achávamos que era arquitectura moderna. Quando descobríamos, por exemplo, casas com uma só água, com paredes com empenas cegas e que tinham homologias com expressões que nós procurávamos muito utilizar na arquitectura que fazíamos. Ficávamos de facto muito contentes quando víamos uma construção que parecia ser moderna, que podia ter sido feita por um de nós. Construções elementares, muito simples, muito racionais, muito lógicas.*”³²³

O valor que um determinado conceito adquire, varia em função das suas condicionantes e do tipo de abordagem com que é feita a sua análise, pelo que a particularidade deste momento (em que se discutia um tipo de construção partindo de um pressuposto débil sobre a beleza das coisas nacionais com um objectivo meramente de veiculação política), residia essencialmente no raciocínio de que a beleza das arquitecturas tradicionais permitia as duas perspectivas pretendidas. Hoje sabemos reconhecer a predominância do argumento da leitura moderna na identificação das parecenças e proximidades entre a espontaneidade popular e o funcionalismo da arquitectura Moderna que, naturalmente, estavam já na linha de pensamento de Keil,³²⁴ desde o artigo de “*Uma Iniciativa Necessária*”.

As equipas do Inquérito dividiram-se em 6 zonas, como demonstrado nas figuras, genericamente sectorizando o país em partes a serem analisadas e registadas por equipas compostas por três arquitectos, cada, e cuja missão era “*captar imagens globais do espaço habitado do mundo rural ainda numa relação harmoniosa e coerente com o meio: formas de exploração da terra, sistemas de locomoção, transporte e aproveitamento de energia, técnica e materiais de construção.*”^{325 326}

A leitura da publicação, e a tentativa de imaginar o posicionamento dos tipos de construção mais expressivos de cada região numa planta das regiões do país, levantava questões ao nível da organização dos trabalhos. E esta dúvida surge especialmente porque, ao fim de 70 anos, a arquitectura portuguesa parece ter-se acostumado a ler o Inquérito reduzindo-o a “*poucas, se bem que importantes, leituras, depois sucessivamente repetidas e apropriadas sem evolução*” e, o conhecimento dos seus conteúdos e efeitos, é transmitido, essencialmente, pelo próprio volume da publicação, bem como “*as informações nele veiculadas e os contributos posteriormente dados pelos seus autores*” e “*a leitura que sobre ele foi produzida a partir dos anos 70 no âmbito dos estudos de*

³²² COSTA, Alexandre Alves - *Introdução ao estudo da história da arquitectura portuguesa: outros textos sobre arquitectura portuguesa*. Porto: Faup Publicações, 1995, p. 58-62.

³²³ PEREIRA, Nuno Teotónio (1996) cit. por LEAL, João – *Arquitectos, Engenheiros, Antropólogos: Estudos sobre Arquitectura Popular no Século XX Português* (2009). Conferência Arquitecto Marques da Silva. Porto: Fundação Instituto Arquitecto Marques da Silva, 2008. p. 48.

³²⁴ LEAL, João – *Arquitectos, Engenheiros, Antropólogos: Estudos sobre Arquitectura Popular no Século XX Português* (2009). Conferência Arquitecto Marques da Silva. Porto: Fundação Instituto Arquitecto Marques da Silva, 2008, p. 41-42.

³²⁵ Nuno Teotónio Pereira - prefácio da 1ª edição do IAPP in AMARAL, Francisco Keil (coord.) - *Arquitectura Popular em Portugal*. 1ª edição. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.

³²⁶ A zona 1 retratava o Minho, Douro, Beira Litoral pela mão de Fernando Távora, Rui Pimentel e António Menéres; a zona 2 retratava Trás-os-Montes por O. L. Filgueiras, Arnaldo Araújo e Carlos Carvalho Dias; a zona 3 as Beiras por Keil do Amaral, José Huertas Lobo e João José Malato; a zona 4 a Estremadura por Teotónio Pereira, Pinto de Freitas e Silva Dias; a zona 5 o Alentejo por Frederico Jorge, Azevedo Gomes, A. M. Antunes e a zona 6, no Algarve, era estudada Pires Martins, Celestino Castro e Fernando Torres.

Quando feita a leitura do volume (e essencialmente, porque, contando com o exposto no parágrafo anterior, a relação dos seus conteúdos com as conclusões que se retiram da publicação parecem ser um tanto incompletas ou interrompidas pelo tempo), levantaram-se questões a respeito da forma de estruturação do Inquérito. Questionou-se António Menéres e Sérgio Fernandez, sobre a motivação de Keil para a criação de 6 zonas, vastas, que, por coincidência ou propositadamente, não reflectem a divisão territorial dos distritos de hoje em dia, nem da época. Quando, por exemplo, se analisa a zona 1 do Inquérito, não se identifica separadamente, o Minho e o Douro, mas toda uma região que se apelida de Minho e Douro Litoral. Por coincidência, as cartas das províncias portuguesas, mostram uma região que coincide com a zona 1 do Inquérito e cujo nome era “*Entre Douro e Minho*”. E após algum período de estudo e reflexão, colocou-se inclusivamente a hipótese de esta divisão, de alguma forma, se prender com as reformas geográficas aplicadas ao território português, e inclusivamente, por influência política (já que Portugal padecia décadas consecutivas de um saudosismo do passado difícil de vencer) se ter recorrido à divisão do território de tempo antigos. A falta de informações que objectivamente esclarecessem essas motivações levaram a uma nova leitura, mais atenta, das introduções da publicação.

Maria Helena Maia e Alexandra Cardoso, referem mesmo que apenas após a queda do estado Novo, em 74, começam a surgir as primeiras interpretações do Inquérito na perspectiva de “*um acto de resistência contra as imposições arquitectónicas do regime*”, e que neste contexto, a noção do impacto do Regime, como agente de controlo arquitectónico sobre o inquérito não encontra consensualidade.³²⁸ E o contacto com uma aula de Ana Vaz Milheiro sobre arquitectura portuguesa, numa Universidade Brasileira, fornece os restantes elementos necessários à compreensão de algumas dessas razões. Em primeiro lugar, afirma-se no inquérito a identificação de uma constante e continuidade nos elementos arquitectónicos ao longo do território português que anula o sentido de segmentação do território na qual, hoje, se baseiam quase todas as abordagens às arquitecturas do país. Assim, sendo, o argumento para uma zona 1 (a título de exemplo), que não se prende só com o Minho ou só com o Douro, mas sim com o “*Entre Douro e Minho*”, prende-se com essas constantes que se encontram nas arquitecturas populares, do litoral à montanha, e do Norte do país, quase até Coimbra.³²⁹ Da parte de Ana Vaz Milheiro, um apontamento relativamente às divisões burocráticas dos territórios dos países e das regiões que, em boa verdade, não têm, como nunca tiveram, qualquer impacto impeditivo na transmissão de conhecimentos e influências.³³⁰

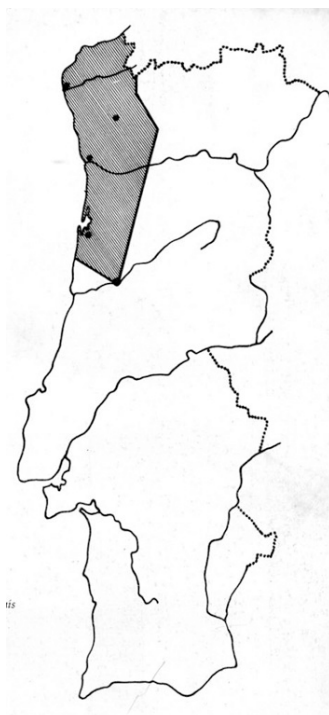
Ultrapassadas as questões de organização e estratégia de análise, as referências escritas são pouco reveladoras do verdadeiro impacto do inquérito na sociedade e na arquitectura de

³²⁷ MAIA, Maria Helena; CARDOSO, Alexandra - *O Inquérito à Arquitectura Regional: contributo para uma historiografia crítica do Movimento Moderno em Portugal*. p. 379.

³²⁸ MAIA, Maria Helena; CARDOSO, Alexandra - *O Inquérito à Arquitectura Regional: contributo para uma historiografia crítica do Movimento Moderno em Portugal*. p. 382.

³²⁹ “*As zonas, ou áreas nas quais se espraia e define uma feição peculiar da Arquitectura, raramente coincidem com as fronteiras nacionais. São, em geral, anteriores a elas e têm raízes mais fundas e sólidas. A Nação e os seus limites constituem, em certa medida, criações artificiais, que os azares de uma simples guerra podem alterar ou até suprimir. Mas nenhuma guerra até hoje modificou a natureza do solo, o clima, e outros factores determinantes da Arquitectura regional.*” In AAP - *Arquitectura Popular em Portugal*. 2ª edição. Lisboa: A.A.P, 1980. p. XIX.

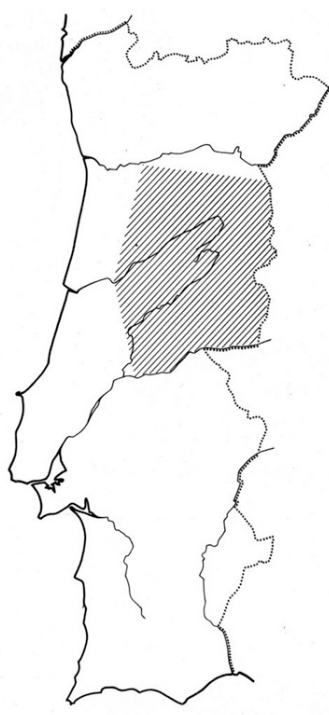
³³⁰ MILHEIRO, Ana Vaz - *Sem Sombra de Koolhaas*. Palestra aos alunos da Escola da Cidade, São Paulo, 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YdFbFR-Q6dI>, consultado no dia 6 de Setembro de 2017.



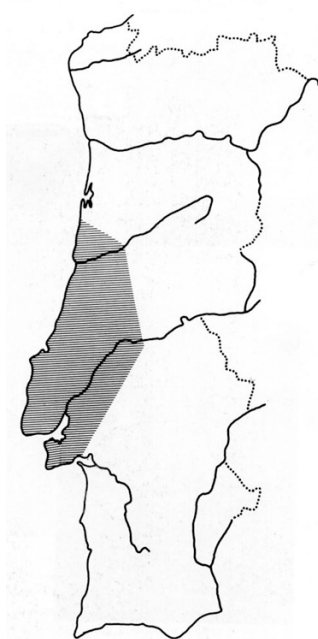
[95]



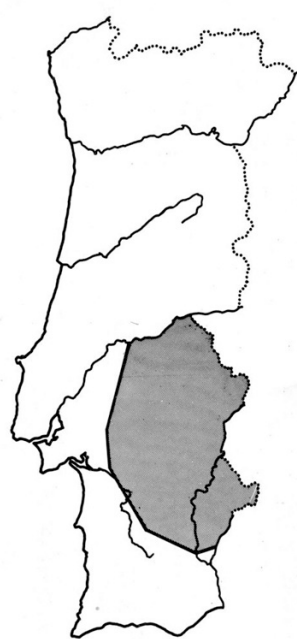
[96]



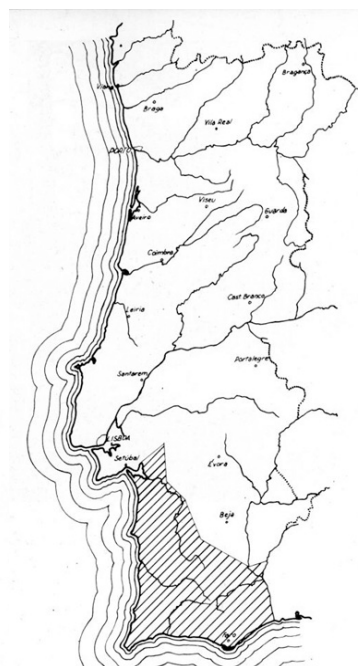
[97]



[98]



[99]



[100]

[95] Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal: zona 1- Minho, Douro e Beira Litoral (1961).

[96] Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal: zona 2 - Trás-os-Montes (1961).

[97] Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal: zona 3 – Beiras (1961).

[98] Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal: zona 4 - Estremadura (1961).

[99] Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal: zona 5 -Alentejo (1961).

[100] Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal: zona 6 - Algarve (1961).

hoje em dia. Assim, o que se procurava nesta revisitação ao Inquérito era entender em que medida ele ainda é válido como ferramenta de estudo de formas de desenho arquitectónico (tanto do ponto de vista do objecto em si, como de articulação com princípios de adequação local e regional), porque se propunha um estudo articulado de estratégias de projecto da regionalidade, da modernidade e da permanência (sustentabilidade). Segundo Maria Helena Maia e Alexandra Cardoso, a iniciativa colhe efeitos do ponto de vista do processo metodológico, na arquitectura portuguesa consequente, no contexto internacional e poderá servir para suportar a arquitectura actual.³³¹ Mas em que moldes?

No entendimento de António Menéres, o que mais profundamente define as arquitecturas regionais (note-se que lhes chama frequentemente *arquitecturas populares* e não *arquitectura popular*) é o facto de serem “*uma arquitetura popular que se ligava à economia local, aos modos de falar, ao entendimento do mundo rural, aos comeres e à gastronomia*”, que se prende ao sítio pelas imposições do necessário e da vida quotidiana, que tantas vezes se dividia entre campo, rios e mar, de uma capacidade de movimentação e deslocação de pequena escala, sem exibicionismos³³² e, portanto, distinta entre as várias partes, nunca repetível, tanto que “*o mundo rural no Algarve no Barrocal é totalmente diferente do mundo rural num vale do Minho ou em Miranda do Douro*”. Eram no fundo, e sempre, “*arquitetura[s] de verdade, feita ao longo do tempo, é também não muito datável. Era ligada à economia de subsistência, iam pensando o que precisavam*”.³³³ E era isso que tornava tão valiosas estas arquitecturas. O facto de serem arquitecturas vivas, porque partiam da vida diária de pessoas comuns, muitas vezes pobres, sem acesso à educação e muito menos a métodos construtivos modernos. Os arquitectos reconheciam, então, vantagens no conhecimento dos modos de vida das regiões e o modo como isso contribuía para fazer destas arquitecturas autênticas arquitecturas vivas, de extrema adequação funcional, económica e espiritual.³³⁴ Neste contexto, quando a equipa de Távora começa a estudar o Minho, o que pode comprovar foi que, além de praticamente não haver relação estética e construtiva com as arquitecturas que se observavam, por exemplo, em Trás os Montes ou Algarve, mesmo dentro da grande área que é a zona Minhota, o estilo arquitectónico variava muito em função dos tipos de uso, da necessidade das família/trabalho/ocupação, da riqueza dos proprietários, da proximidade ou afastamento ao mar, dos materiais dentro da própria zona, etc. E quando as conclusões do Inquérito são organizadas, o que se prova é que, contrariamente ao que era pretendido pelo Governo - e aqui vale a pena citar directamente as palavras proferidas: “*o Governo esperava da operação um valor prático que contribuísse para o aportunamento da arquitectura moderna no nosso país*”³³⁵ -, o Inquérito evidenciaria que, ao contrário de um estilo português,

³³¹ MAIA, Maria Helena; CARDOSO, Alexandra - *O Inquérito à Arquitectura Regional: contributo para uma historiografia crítica do Movimento Moderno em Portugal*. p. 379.

³³² “É uma arquitetura do necessário, de verdade, o que ela tem de decorativo é complementar e está sempre muito bem ajustado, não há um decorativismo de pastiche ou exibicionismo. É uma arquitetura não exibicionista, que lança mão aos materiais das redondezas, quase na tradição pré-histórica. Porque? Porque a vivência das pessoas em grande parte estava ligada à terra, aos rios, ao mar. A movimentação das populações era muito reduzida e as pessoas tinham tempo para pensar nas suas arquiteturas.” in RODRIGUES, Elisabete - *Meio século em busca da «arquitetura do necessário» mostra-se no Museu de Portimão*. Entrevista Site Sul Informação. 25, Novembro, 2013. Disponível em <http://www.sulinformacao.pt>, consultado no dia 30 de Agosto de 2017.

³³³ MENÉRES, António in RODRIGUES, Elisabete - *Meio século em busca da «arquitetura do necessário» mostra-se no Museu de Portimão*. Entrevista Site Sul Informação. 25, Novembro, 2013. Disponível em <http://www.sulinformacao.pt>, consultado no dia 30 de Agosto de 2017.

³³⁴ SNA - *Objectivos do Inquérito e Normas para a sua realização*, s/d. espólio Keil do Amaral in, TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1997. p. 159.

³³⁵ Cf. Dec.-Lei nº 40 349, de 19 de Outubro de 1955, citado por José Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX*, op. cit., p. 443, doc. anexo vol. II, p. 166 in TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1997. p. 161.

havia afinal tantas tradições quanto regiões, que a expressão dos edifícios é, sobretudo, profundamente influenciada pelas condições do *habitat* dos diferentes meios, que “*Portugal não carece de unidade em termos de arquitectura*”, as arquitecturas populares “*são muitas e diversificadas, tal como a paisagem e a história*”³³⁶ e que a “*arquitectura popular proporciona fontes preciosas para o estudo da génese arquitectónica, pela forte intuição revelada, pelo claro funcionamento dos edifícios rurais, pela estreita correlação de factores geográficos, climáticos, condições económicas e sociais (...) [de onde] podem e devem-se extrair lições de coerência, seriedade, engenho, economia, funcionamento, beleza (...) que em muito podem contribuir para a formação de um arquitecto (...) integrar e pertencer são coisas sérias e profundas. Não são maneiras de vestir nem pessoas nem edifícios.*”³³⁷

Para Sérgio Fernandez, a lição mais importante daqui a retirar, é uma chamada à razão, não tanto do ponto de vista da expressão dos materiais, como hoje é referenciado (numa perspectiva mais de objectivação arquitectónica), mas mais na atenção a “*um problema de adequação da escala, de uma certa amabilidade da arquitectura que nós sempre tivemos; uma certa dose de realismo*”, oposta a “*esse movimento moderno exacerbado e deformado, [que] em nós (ainda por cima num país que não tinha estruturas de construção tão apuradas como lá fora), começou a ser uma espécie de pastiche mais ou menos tolo (agora não era estilo antigo português, era estilo moderno, ou qualquer coisa)*”.³³⁸ Mas a ideia presente no inquérito, vem uma vez mais, em linha com intenções do Congresso Nacional de Arquitectura, eliminar as dúvidas sobre a “irreversibilidade” do moderno e os motivos da arquitectura popular revisitados no Inquérito foram o veículo para a inscrição de valores.³³⁹

No plano da linguagem, a reutilização e a importância atribuída a características particulares da arquitectura popular - as mesmas já anteriormente notadas e elogiadas por Lino, mas libertas do factor estético como factor determinante da análise - partilha da análise do “*regionalismo crítico*” de Frampton, que Leal refere como um tipo de atitude que parte dos conhecimentos e da valorização adjacentes à pluralidade da arquitectura popular em Portugal para, inversamente ao modelo único presente na proposta da Casa Portuguesa, resgatar esse valor de linguagem variado e variável, regional e vernacular, pela reutilização de materiais tradicionais, reinterpretando e reinventando a tecnologia da construção e repensando-os do ponto de vista do seu valor plástico,³⁴⁰ em aproximação às formas de povoamento, às formas da vida, pela valorização do acento culturalista que reside no acordo entre fidelidade a princípios Modernos e a realidade da História, que passam agora a trabalhar conjuntamente.³⁴¹ Como contributo metodológico, defende-se a valorização da qualidade das arquitecturas de pequena escala, o acento das culturas locais de forte sentido antropológico, na adequação funcional da obra ao terreno e aos seus comportamentos e na garantia do seu enraizamento, contemplando a construção nova ou ainda as pré-existências, do seu sentido de sobriedade e utilitarismo, da economia de meios, da confirmação gradual e permanente que dura ao longo dos anos e é transmissível entre gerações e fortemente racionalizada

³³⁶ MENÉRES, António in RODRIGUES, Elisabete - *Meio século em busca da «arquitectura do necessário» mostra-se no Museu de Portimão*. Entrevista Site Sul Informação. 25, Novembro, 2013. Disponível em <http://www.sulinformacao.pt>, consultado no dia 30 de Agosto de 2017.

³³⁷ AAP - *Arquitectura Popular em Portugal*. 2ª edição. Lisboa: A.A.P, 1980.

³³⁸ FERNANDEZ, Sérgio - Conversas informais com Bruna Nunes, 2018.

³³⁹ MILHEIRO, Ana Vaz - *A Tradição em Brasil Builds e o Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal in Portugal, Brasil, África, urbanismo e arquitectura: do ecletismo ao modernismo*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2013, p. 144-145.

³⁴⁰ LEAL, João - *Arquitectos, Engenheiros, Antropólogos: Estudos sobre Arquitectura Popular no Século XX Português* (2009). Conferência Arquitecto Marques da Silva. Porto: Fundação Instituto Arquitecto Marques da Silva, 2008, p. 49.

³⁴¹ TOSTÕES, Ana - *Os verdes anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1997. p. 164.

nas suas razões lógicas. As mais humanas noções de espaço e conforto que as motivações psicológicas e culturais melhor reservam em detrimento dos métodos tecnológicos. Valoriza-se, também, a capacidade agregadora dos espaços envolventes e adjacentes às habitações, partindo de um pressuposto de comunidade e de participação mútua, relacionando-se mais ou menos directamente com a construção.³⁴²

Conforme é visível na análise dos acontecimentos que formam o carácter da Arquitectura Portuguesa do século XX, facilmente se constata que o espírito crítico, analítico, sensível e atento ao Homem e à situação específica a que a Arquitectura tem de responder, não é uma novidade do espírito de 50, tal como não podemos referir que tenha sido o Inquérito o ponto de viragem para a revisão crítica das premissas modernas e tradicionalistas. Primeiro, porque dentro do próprio Movimento Moderno, esse questionamento também já se encontra em desenvolvimento,³⁴³ e porque em Portugal a sensibilização para o lugar, a comunidade, as vivências, a coordenação com o espaço público, o prolongamento da casa, a valorização dos conhecimentos populares, a modernidade existente nas construções tradicionais, etc., já eram alvo de reflexão e preocupação desde Raul Lino. António Neves defende que, naturalmente, o Inquérito assume um papel central na confirmação destas suspeitas que vão sendo levantadas ao longo de 50 anos, e, como contributo fundamental deste, a oficialização do sentido convergente da dialéctica Vanguarda-Tradição vem substituir a dura opção entre tradicional e moderno e oferece uma noção mais harmoniosa da Arquitectura Portuguesa³⁴⁴, confirmando e reforçando o seu cariz de altamente permeável a estímulos externos e locais.

Ana Tostões, por sua vez, refere o contributo do Inquérito, na prova da “*possibilidade de contribuição de um país periférico para a revisão do método internacional condensado na abordagem das formas autênticas de vida como inspiração da arquitectura. Estudo em situação, in loco, da ruralidade propunha o respeito pela Natureza através de uma arquitectura participada, entendida como alternativa ao caos contemporâneo*”, novo domínio em que os arquitectos e os urbanistas, bem como todos os homens, têm ao mesmo tempo o direito e o dever de intervir no desenvolvimento do seu *habitat*.³⁴⁵ Este comentário é feito no contexto da análise da contribuição portuguesa no CIAM, mas conforme se havia referido no segmento anterior, o desenvolvimento paralelo entre as acções do Inquérito e as participações portuguesas no CIAM, poderá ter originado esta influência mútua de estudo e confirmação de um caminho mais humano, e portanto, mais lógico, a seguir, em que a participação do utente (que se torna fundamental nas décadas seguintes), passa a existir como um elemento de projecto.

Além disso, o papel destes arquitectos, é, posteriormente, à participação no Inquérito, factor de extrema relevância no campo do ensino, quando Távora, assim como Lixa Filgueiras e Arnaldo Araújo, que eram professores na ESBAP, conseguiram implementar na Escola um tipo de perspectiva que conduziu à reflexão sobre a “*validade do trabalho escolar, até aí fundamentalmente enfeudado aos modelos racionalistas que, despojados do seu conteúdo real, se*

³⁴² Ministério das Obras Públicas - Dec. Lei nº 40 349 de 19/10/55 in FIGUEIREDO, Ricardo - *Nos 50 anos da publicação de 'Arquitectura Popular em Portugal*. Blog Do Porto e não só, 2011, consultado no dia 31 de Agosto de 2017.

³⁴³ NEVES, António - *A 2ª geração dos arquitectos Modernos Portugueses, o Inquérito à Arquitectura Regional e os CIAM*. Colóquio Internacional: *Arquitectura Popular. Tradição e Vanguarda*. DINÂMIA'CET - IUL, Centro de Estudos sobre a mudança Socioeconómica e o Território, do ISCTE-IUL, 14 e 15 de Dezembro de 2016, Lisboa.

³⁴⁴ NEVES, António - *A 2ª geração dos arquitectos Modernos Portugueses, o Inquérito à Arquitectura Regional e os CIAM*. Colóquio Internacional: *Arquitectura Popular. Tradição e Vanguarda*. DINÂMIA'CET - IUL, Centro de Estudos sobre a mudança Socioeconómica e o Território, do ISCTE-IUL, 14 e 15 de Dezembro de 2016, Lisboa.

³⁴⁵ TOSTÕES, Ana – *Os verdes anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1997. p. 165.



[101]

[101] Um sequeiro em Carapeços, Barcelos. Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal (1961).



traduziam em representações de carácter eminentemente gráfico”,³⁴⁶ a que os ensinamentos do Inquérito acrescentariam uma carga de realismo fundamental ao bom pensamento da arquitectura e, acima de tudo, o apelo à responsabilidade e seriedade.³⁴⁷ Neste contexto, atentemos nas palavras de António Menéres, quando reflecte sobre o valor da arquitectura chegada aos dias de hoje, em oposição à forma como ela era feita neste tempo: “*Como eram os próprios que construíam, num sistema de interajuda local, não tinham as veleidades que nós hoje em dia temos...*”. Preocupando-se, ainda, com a destruição perpetrada ao longo de décadas, em nome da reabilitação e do arranjo destas arquitecturas, sem o mínimo cuidado e conhecimento que permita fazer uma intervenção que realmente valorize e prolongue o tempo de vida das obras.³⁴⁸

Já Bandeirinha refere que Távora, a respeito do poder transformador social da arquitectura, coloca o poder transformador da arquitectura como contributo para a transformação do valor do senso comum, assim baseando sua proposta numa nova subjectividade que se desenvolve em duas dimensões distintas: a integração (dividida entre coexistência com a natureza e identificação morfológica com esta) e a valorização da individualidade liberta de formalismos (para se entregar à compreensão das formas na sedimentação do território).³⁴⁹

Por fim, também a dimensão do tempo Histórico e o distanciamento a este é um aspecto a recordar na ideologia de Távora que afirmava que “*os homens de hoje não são iguais aos homens de ontem nem os meios de que eles se servem*”, sendo necessário olhar o passado “*em si próprio, mas em função de nós próprios*.” Consciente de que a grande obra de Arquitectura pressupõe que se faça Arquitectura sem esperar ver imediatamente os resultados dessa acção, contando que: “*É impossível para os homens de hoje, poderem ver o resultado completo dos seus esforços; porém as grandes obras e as grandes realidades pertencem não a indivíduos, mas a uma comunidade constituída não só pelos presentes mas pelos que hão-de vir (...) as gerações vindouras obterão as soluções que sonhamos e para as quais colaboramos, sem no entanto ter o prémio da sua completa realização*” assim afirmando a Modernidade como a “*única forma possível para aqueles que nasceram para aumentar ao passado algo de presente e algumas possibilidades de futuro (...) não pelo desejo estúpido de ser diferente, mas pela imperiosa determinação da vida que não admite qualquer paragem ou estagnação sob pena de que a posteridade nos não perdoe (...)*”³⁵⁰.

³⁴⁶ FERNANDEZ, Sérgio - *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 142.

³⁴⁷ Não procederemos ao estudo aprofundado das questões associadas ao ensino e à Escola do Porto, mas de facto ao nível da ESBAP o Inquérito contribuiu para aproximar os arquitectos, os estudantes, a escola, como instrumento de afirmação social e de valorização da análise e lugar privilegiado de transmissão de valores, dos habitantes abrindo inclusivamente o debate sobre a participação dos habitantes no processo construtivo e processual procurando adoptar e recuperar processos antigos de construção mais apropriados às situações particulares e ao desenvolvimento de métodos que os utentes pudessem por em prática.

³⁴⁸ MENÉRES, António in RODRIGUES, Elisabete - *Meio século em busca da «arquitetura do necessário» mostra-se no Museu de Portimão*. Entrevista Site Sul Informação. 25, Novembro, 2013. Disponível em <http://www.sulinformacao.pt>, consultado no dia 30 de Agosto de 2017.

³⁴⁹ BANDEIRINHA, José – *Quinas Vivas: memória descritiva de alguns episódios significativos do conflito entre fazer moderno e fazer nacional na arquitectura portuguesa dos anos 40*. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1996, p. 111-113.

³⁵⁰ TÁVORA, Fernando - *O Problema da Casa Portuguesa*. Lisboa: Manuel João Leal, 1947. p. 12-13.

^{5|} PERMANÊNCIA

Nota ao Leitor, nº2

Conforme o que fora explicado na Introdução e na nota ao leitor nº 1, o tema da sustentabilidade é apresentado apenas no capítulo 5, por duas razões fundamentais.

Em primeiro lugar, assim que se estabeleceu a necessidade de reler a arquitectura do Movimento Moderno, tanto em Portugal como a nível Internacional, compreendeu-se que muito provavelmente parte dos argumentos pró-sustentabilidade não deveriam ser mais do que uma reinterpretação de um conjunto de preocupações que hoje muito se associam ao respeito pelo ambiente e à preocupação com um desenvolvimento sustentável, para todos, porém, não necessariamente novas no panorama arquitectónico.

De acordo com aquilo que as leituras possibilitaram compreender, em termos muito genéricos o “desenvolvimento sustentável” significa uma obrigação, ou um compromisso, desta parte para com as gerações futuras. Em termos arquitectónicos, e em qualquer outra área, é um slogan necessário mas pouco esclarecedor, já que nos remete para uma questão que está essencialmente ligada à consciência.

Um olhar sobre o “passado” da sustentabilidade, e a experiência como estudante de arquitectura, obrigou a que se comprovasse tudo o que se lia com recurso a casos de estudo, e em consequência disso, aprofundava-se o pensamento de que as premissas da sustentabilidade, na verdade, sempre foram estando presentes na arquitectura moderna nacional e internacional.

A experiência como estudante de arquitectura tornou necessária outra forma de abordagem: o desenho. E foi assim, partindo de elementos desenhados, que a inquietação com o conceito de sustentabilidade veio a encontrar um ponto de equilíbrio nas propostas de Francisco Moita, quando este explica, desenhando, formas de intervenção arquitectónica que nos colocam no panorama sustentável e arquitectónico em simultâneo. Por ser cada vez mais evidente o carácter “reciclado” do seu conjunto de preocupações, a sustentabilidade vem a ser substituída pela expressão “permanência”, porque, no fundo, é isso que se pretende.

Novamente, com estas notas soltas, não se pretende determinantemente deitar por terra o conceito de sustentável, até porque este, além de nobre, tem revelado, se não ainda uma mudança de paradigma ambiental que é urgente, a busca de formas e estratégias para a alcançar. O que se pretende, no fundo, é promover uma leitura livre de preconceitos em relação a este tema e a compreensão da sua dimensão, que não se prende somente com questões ambientais, mas que enquadra no seu seio formas de arquitectura e construção que sabemos reconhecer e incorporar. Um exemplo disso é a arquitectura solar passiva.

Da Origem à Actualidade: “Sustentabilidade”, sob que valores?

A União Internacional de Arquitectos, em reunião em Chicago em 1993, defendia que estes eram detentores de responsabilidade pública pela qual deviam reflectir sobre os impactos sociais e ambientais como núcleo das suas actividades e que deviam, no exercício das suas funções, primar pela melhoria do meio ambiente, a qualidade de vida e do habitat, promover a educação dos colegas e dos clientes sensibilizando-os para a importância crítica e a substancialidade da mesma, no estabelecimento de políticas e práticas governamentais e comerciais, de modo a que o discurso sustentável se transformasse numa prática corrente colocando o pensamento arquitectónico (desde a criação à desconstrução e reutilização de partes) sob os *standards* da sustentabilidade.³⁵¹

Nos anos 70, as crises ambientais (em torno do petróleo e dos consumos energéticos, de combustíveis fósseis) conduziram que a questão ambiental se tornasse uma questão de fundo a discutir e a considerar como parte integrante do processo de arquitectura. As directrizes que, dessa década em diante, foram sendo desenvolvidas e pensadas em defesa do ambiente e das gerações futuras aplicavam-se a todas as áreas de produção que confluíam na satisfação das necessidades humanas -, mas de uma forma global que garantissem alguma coerência aos modos e estratégias de construção para a obtenção de ambientes mais duradouros e menos agressivos para as gerações futuras.³⁵²

Segundo o relatório da comissão Brundtland, também conhecido como *Our Common Future*, o desenvolvimento sustentável é o acto de “satisfazer as necessidades do presente, sem comprometer a capacidade de futuras gerações de satisfazer as suas próprias necessidades.”³⁵³ Salvaguardando-se que não se tratava de um “estado de harmonia congelado/fixo”, mas antes um processo de mudança no qual a exploração de recursos, a direcção dos investimentos e a orientação do desenvolvimento tecnológico e mudanças institucionais são feitas em concordância com as necessidades do futuro e do presente,³⁵⁴ na Agenda 21, a sustentabilidade era apontada não só do ponto de vista técnico, mas contemplando ainda as vertentes social, legal, económica e política, com uma especial atenção à gestão e organização do processo construtivo em que a relação com os agentes de construção, os parâmetros de desempenho ambiental, o repensar dos processos construtivos, a concepção de novos materiais reciclados, o pensamento de sistemas de construção e desmantelamento fáceis, a normalização e modulação dos componentes construtivos, a melhoria das noções do comportamento dos componentes, novas lógicas de reciclagem e a melhoria da difusão de informação sobre os produtos na internet eram valorizados.³⁵⁵

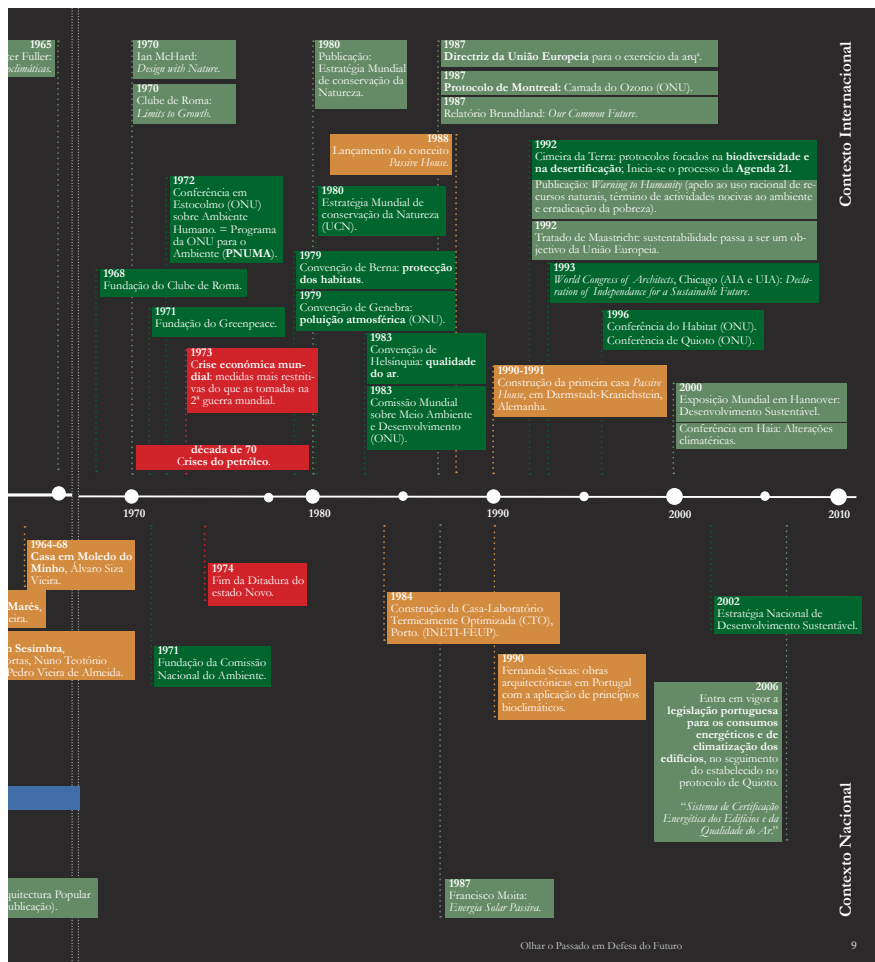
³⁵¹ WILLIAMSON, Terry; RADFORD, Antony; BENNETS, Helen - *Understanding Sustainable Architecture*. Londres: Spon Press, 2003, p. 5.

³⁵² WILLIAMSON, Terry; RADFORD, Antony; BENNETS, Helen - *Understanding Sustainable Architecture*. Londres: Spon Press, 2003, p. 1.

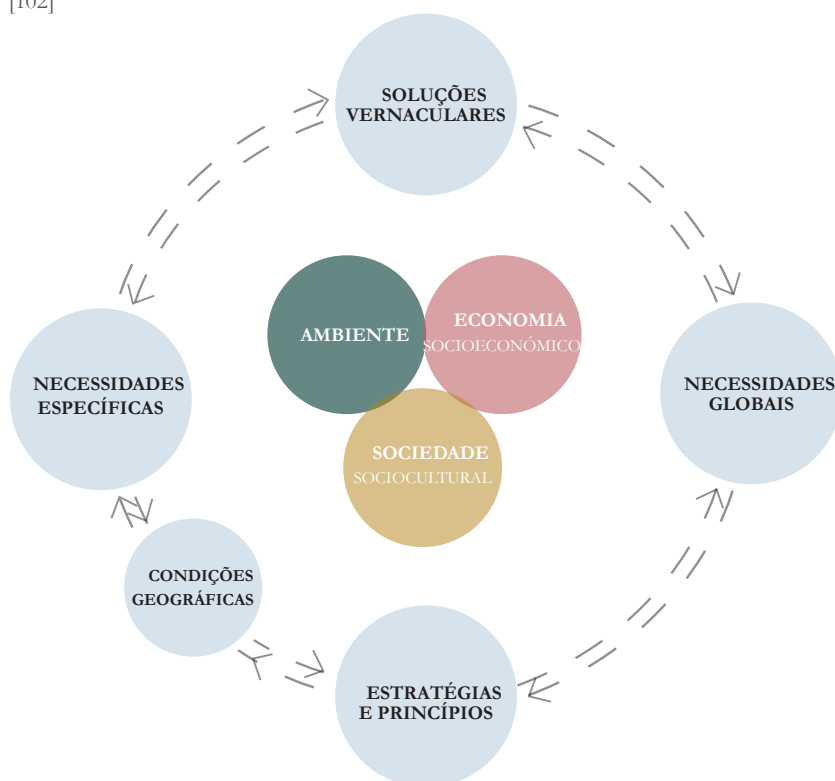
³⁵³ Relatório Brundtland / *Our Common Future* (1987) in AMADO, Miguel; PINTO, Alberto Reaes; ALCAFACHE, Ana Maria; RAMALHETE, Inês - *CONSTRUÇÃO SUSTENTÁVEL, conceito e prática*. Casal de Cambra: Caleidoscópio-Edição e Artes Gráficas, 2015, p. 18.

³⁵⁴ WCED (1990) in WILLIAMSON, Terry; RADFORD, Antony; BENNETS, Helen - *Understanding Sustainable Architecture*. Londres: Spon Press, 2003, p. 4.

³⁵⁵ MOURÃO, Joana; PEDRO, João Branco - *Princípios de edificação sustentável*. Lisboa: LNEC, 2012. p. 19.



[102]



[103]

[102] Excerto da linha temporal desenvolvida pela autora. Na imagem retrata-se o período da transição entre século XX e XXI com enfoque para as actividades, obras e publicações associadas à sustentabilidade.

[103] Esquema síntese dos princípios da sustentabilidade. Reprodução de esquema da publicação *Research method and operative approach. Versus: Heritage for Tomorrow*.

Do final do século XX até às primeiras décadas do século XXI foram várias as publicações e encontros que, a nível mundial, se debruçaram sobre os problemas ambientais, reflectindo a indispensabilidade e a urgência da “*redução dos impactes negativos resultantes da actividade da indústria da construção. Daí a necessidade de inseri-la no âmbito e princípios da construção sustentável*” definida pela responsabilidade com que se opera o ambiente em construção e a utilização dos recursos.³⁵⁶ Mas podemos também notar a existência de publicações de Ruskin e de Morris que, através das suas interpretações da natureza e das comunidades, nos deixaram um legado de consciência de comunidade de valor que, hoje, podemos chamar sustentável. Assim, atravessando um período de reflexão muito mais extenso do que aquilo que em termos de conceito hoje se compreende, os discursos ligados à Sustentabilidade, ecologia e Ambiente estabelecem-se com mais evidência no século XX - até aos anos 60 salientam-se as publicações de Patrick Geddes (1910 - *a ecologia das cidades*), Frank Lloyd Wright (1930 - *a natureza como inspiração*), Lewis Mumford (*o ambiente das cidades*) - e é a partir da década de 60 que a ideia hoje defendida na forma de conceito se explana em publicações de Richard Buckminster Fuller (1965 - *cidades bioclimáticas*), Ian McHarg (1970 - *design with nature*) e, no mesmo ano, o Clube de Roma com a publicação *Limits to Growth*.³⁵⁷, entre outros.

Para Brian Edwards a sustentabilidade coloca-se em quatro grandezas que ele classifica como capitais. O capital social, o capital económico, o capital tecnológico e o capital ambiental, e neste domínio, há três comportamentos essenciais a ter para melhor proteger os habitats e a biodiversidade responsável pelo equilíbrio dos sistemas e dos meios urbanos: integração dos habitats na lógica do projecto desde a sua génese; a escolha consciente de materiais em concordância com o local da construção e valorizando a biodiversidade; o favorecimento do contacto entre o ser Humano e a natureza e considera, complementarmente, que o papel da tecnologia é, dentro de uma lógica social e estética, promover a ligação entre estas duas grandezas, garantindo o equilíbrio entre crescimento social e sentido ecológico das construções.³⁵⁸ Porém, como a maioria das definições e sub-conceitos de arquitectura sustentável pressupõem que todos os materiais e modos de construção sejam determinados por factores maioritariamente ecológicos, coloca-se o risco de que a dependência tecnológica possa sobrepor-se à própria arquitectura.³⁵⁹ Em primeiro lugar, a colocação da natureza como peça central pressupõe que os aspectos relacionados com o conforto da habitação e o sentido humano da arquitectura se diluam em preocupações ecológicas, quando a natureza deve surgir como um elemento aglutinador de considerações de projecto. Além disso, independentemente do valor da sua aplicação, o sufixo ‘eco’ levanta duas questões: qual a

³⁵⁶ AMADO, Miguel; PINTO, Alberto Reaes; ALCAFACHE, Ana Maria; RAMALHETE, Inês - *CONSTRUÇÃO SUSTENTÁVEL, conceito e prática*. Casal de Cambra: Caleidoscópio- Edição e Artes Gráficas, 2015, p. 24-25.

³⁵⁷ EDWARDS, Brian – *O guia básico para a sustentabilidade*. Ed. de Flavio Coddou. Barcelona: Gustavo Gili, 2008, p. 46.

³⁵⁸ Por capital social entende a valorização da sociedade e da sua educação e formação para os novos valores, contributo para a coesão social já que um bom projecto de cidade onde vigoram os valores sociais e culturais de permanência é um contributo para a união dos utentes e o equilíbrio geral do grupo (a mensagem da permanência como contributo de futuro). Por capital económico refere-se, evidentemente, ao capital financeiro disponível que, apesar de directamente correlacionado com factores como o lucro e a prosperidade económica das empresas investidoras, considera poderem ser inteligentemente combinados com os imperativos ambientais e ecológicos, sociais e de consciência. O capital tecnológico é entendido do ponto de vista da sua utilidade em colaboração com as indústrias da construção civil para o desenvolvimento de novas técnicas sustentáveis. E, por fim, o capital ambiental que se refere à peça central, que é a natureza e os recursos do planeta. In EDWARDS, Brian – *O guia básico para a sustentabilidade*. Ed. de Flavio Coddou. Barcelona: Gustavo Gili, 2008, p. 25-34.

³⁵⁹ EDWARDS, Brian – *O guia básico para a sustentabilidade*. Ed. de Flavio Coddou. Barcelona: Gustavo Gili, 2008, p. 161-162.

ordem de hierarquia entre sustentabilidade, ecologia e tecnologia? Qual a relação entre isso e o acto arquitectónico, em si?³⁶⁰

Outro factor a considerar na perspectiva ecológica, prende-se com a validação ecológica de determinados materiais de construção em detrimento de outros.³⁶¹ O que Torgal e Jalali sugerem é que se tenha em consideração, caso a caso, a avaliação ambiental em que cada material assenta e ainda a sustentabilidade, presente ou ausente, no transporte dos materiais da origem ao local de construção, algo que as avaliações ecológicas não conseguem contemplar.³⁶² Pelo exposto, identifica-se uma lacuna ao nível da avaliação da sustentabilidade dos materiais de construção, pois nunca houve a promoção do desenvolvimento de ferramentas adequadas à avaliação dos impactos ambientais de determinados elementos e isso, por sua vez, tem conduzido a falsas ideias de respeito ambiental (pelo linear conhecimento dos materiais de construção e das implicações associadas à sua transformação, uso, e impactos associados à escala da construção - no uso de ligantes, apesar de parecer insignificante, pode estar uma acção tóxica ao ambiente que contraria toda a filosofia que antecede a construção). Outro aspecto importante é a limitação dos instrumentos legislativos, por andarem ainda “a reboque” dos desenvolvimento académicos e por se centrarem, essencialmente, nos aspectos relacionados com aquilo que representa uma ameaça directa, de curto prazo, à saúde pública.³⁶³

O pensamento sustentável pressupõe uma consciência de longo prazo, e a consciência ecológica deve ser tida como uma componente da sustentabilidade, e não como um fim. Sobre esta consciência de longo prazo devemos referir o ciclo de vida dos materiais e da obra. Amado, Pinto, Alcafache e Ramalhete apontam quatro dimensões essenciais a ter em conta que vão do projecto, à construção, uso e desmantelamento. Para este processo funcionar de forma equilibrada, os princípios da dimensão social, económica e ambiental precisam de ser reflectidos no processo de evolução da obra. Considera-se que o ciclo de vida do edifício se condensa na conscienciosa tomada de decisões, contemplando a importância de um cuidado estudo prévio, a noção de impacto ambiental associada à construção, a participação dos utilizadores (na definição da obra, e na sua manutenção) e de, forma responsável, a promoção do equilíbrio nos gastos energéticos e de recursos até, por fim, ao seu desmantelamento (o qual, pressupõe-se, já tenha sido considerado e pensado na fase de projecto).³⁶⁴

³⁶⁰ O valor da toxicidade da produção, nesta perspectiva, sobrepõe-se às valências futuras do material. Para sermos ecológicos precisamos de adoptar comportamentos e tomar decisões que inviabilizam uma outras opções de projecto porque o pensamento ecológico é um pensamento de projecção de curto prazo ao invés de um pensamento de futuro (usemos como exemplo a reutilização directa de plásticos, entre outros, que apenas terão um impacto ecológico positivo durante a sua reutilização que, no entanto, se esbate no caso do desmantelamento da obra, por tornar necessária a reciclagem).

³⁶¹ Nem sempre o material menos poluente é o mais sustentável e vice-versa. Uma das coisas que se pode comprovar nas tabelas de toxicidade das matérias de construção é que o betão e o aço são dois materiais cuja produção e vida representam uma das maiores taxas de toxicidade e poluição. No entanto, a escolha dos materiais deve ter em consideração outros factores como (dentro do ciclo de vida da obra) o desmantelamento, volume necessário para cumprir uma determinada função e possíveis reutilizações, e em que termos. Neste caso, deve ter-se em conta que o aço, oferece a vantagem de ser reutilizado várias vezes, a inferior probabilidade de derrapagem no cálculo de volumes e a melhor montagem. Além disso, como refere Edwards, a capacidade estrutural do aço é muito superior à do betão por possibilitar, com menor volume de material, erigir maior quantidade de volume estrutural.

³⁶² TORGAL, F. Pacheco; JALALI, Said - *A Sustentabilidade dos Materiais de Construção*. Vila Verde: TecMinho, 2010. p. 446.

³⁶³ TORGAL, F. Pacheco; JALALI, Said - *A Sustentabilidade dos Materiais de Construção*. Vila Verde: TecMinho, 2010. p. 37-62.

³⁶⁴ AMADO, Miguel; PINTO, Alberto Reaes; ALCAFACHE, Ana Maria; RAMALHETE, Inês - *CONSTRUÇÃO SUSTENTÁVEL, conceito e prática*. Casal de Cambra: Caleidoscópio- Edição e Artes Gráficas, 2015, p. 59-65

Edwards defende que a sustentabilidade [ou aquilo que cabe dentro do conceito] já estava em prática desde a arquitectura clássica e renascentista.³⁶⁵ Em Vitruvius, por exemplo, o modelo triangular *firmitas, utilitas e venustas* revelava uma consciência de equilíbrio em que a implantação das cidades, a disposição das vias e a orientação das construções deveriam ser determinadas por factores ambientais, sendo que o projecto arquitectónico servia de mediador entre o conforto interno e o ambiente exterior à construção, devendo-se fazer um bom aproveitamento daquilo que a natureza oferecia e de todos os recursos naturais, tratando-os pela via da sua inclusão no processo de obra e não pela sua exclusão.^{366 367}

Por sua vez, Souto Moura afirmou, recentemente, que sempre que dá uma aula de Arquitectura, faz sempre “*uma aula sobre a História da Arquitectura desde a pirâmide do Egipto até à pirâmide do Louvre, do Pei.*” por considerar que “*Há uma permanência das formas e os materiais são completamente diferentes. A pirâmide do Egipto para se aguentar tem de ser plena, só matéria. A pirâmide do Louvre não tem matéria, é transparente e tem dois centímetros de vidro. No fundo, é a mesma história: uma pirâmide. Eu acredito que a arquitetura só muda se encontrar as pessoas. Mas, no fundo, é a mesma história: é uma pirâmide, tem gente lá dentro. A arquitectura só muda se encontrar umas pessoas que digam ‘ah, agora vamos fazer uma nova vanguarda’. Não fazem nada. Porque a arquitectura não é como a pintura, não é um problema de gosto em que o artista se fecha no sótão e vai decidir se vai ser verde ou azul e não dá satisfações a ninguém. Nós temos uma função social e temos que dar satisfações. Pela tal questão de que se ficar mal, o colectivo não adere e repudia-nos.*”³⁶⁸ E Francisco Moita, no livro *Energia Solar Passiva*, faz uma elogiosa referência à arquitectura Romana analisando um exemplo de uma “casa-átrio” romana em planta e corte, que explicam a relação da casa com a insolação, o aproveitamento dos ganhos solares, o controlo da entrada de luz em diferentes momentos do ano [considerando as inclinações do sol como o Corbusier já tinha proposto quando apresentou o *brise-soleil*], considerando a inclinação do sol no Verão e no Inverno, planeando formas de protecção e sombreamento, a utilização de pátios internos para auxiliar ao controlo da temperatura, a distribuição do programa da casa em função das necessidades de cada espaço em relação aos sombreamentos, entradas de luz, aberturas de vãos (a possibilidade de os espaços poderem ser mais ou menos aquecidos pela luz do sol), a inclusão do tema da água no pátio que ajuda a regular a variação da temperatura no verão [solução que também se observa nas casas árabes e posteriormente nos claustros] e ainda a inclusão de espécies vegetais, também responsáveis pelo arrefecimento das construções (neste caso o arrefecimento das fachadas, mas também por representarem outra via de sombreamento).³⁶⁹

Idealizar a criação de uma vanguarda é uma falsidade. Agir sobre a arquitectura, como se

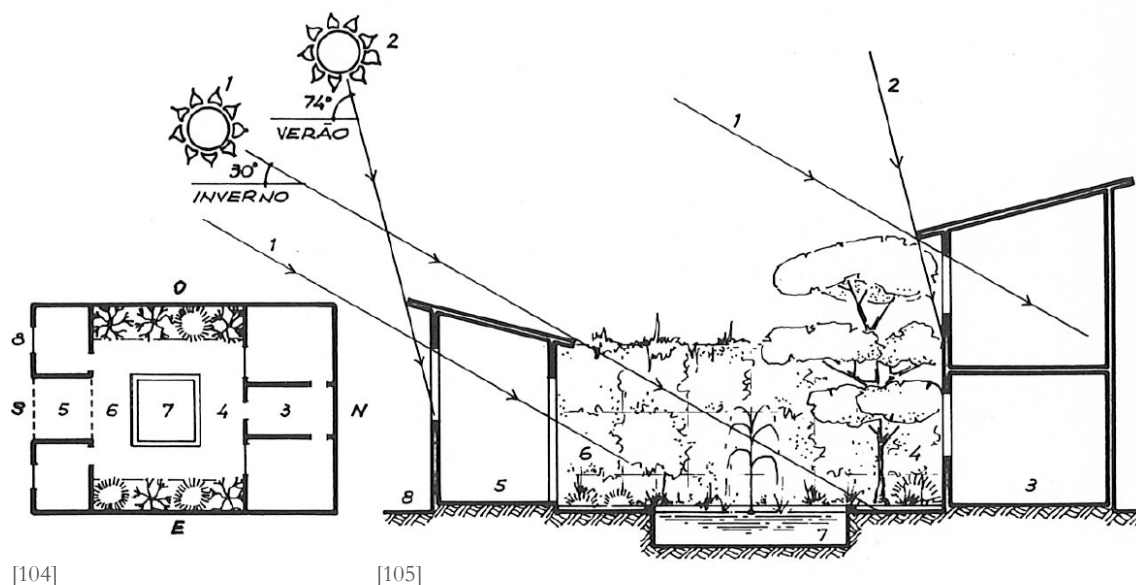
³⁶⁵ Devemos considerar a sua afirmação, especialmente porque, conforme vamos revisitando arquitecturas mais antigas, mais nos podemos aperceber de como a arte da construção e de fazer abrigos sempre se pautou natural e intrinsecamente pela resposta a problemas geográficos, o que prova que a atenção às condicionantes do sítio e o fazer a arquitectura pertencer à sua função e ao seu lugar (o objecto arquitectónico adequar-se fisicamente a essas codicionantes) não são um exclusivo pós-moderno.

³⁶⁶ EDWARDS, Brian – *O guia básico para a sustentabilidade*. Ed. de Flavio Coddou. Barcelona: Gustavo Gili, 2008. p. 37.

³⁶⁷ A preocupação com o equilíbrio entre a firmeza, o útil e o belo (que confluem na permanência dos edifícios), reflectem-se em todas as preocupações de resistência, conforto e permanência posteriormente defendidas. A este respeito, em Princípios de Edificação Sustentável, acrescenta-se um quarto ideal, a restitutas, que se define pela responsabilidade de, como resposta equilibradora do processo construtivo a longo-prazo, garantir um ciclo de reposição de recursos gastos. In ACE et al. in MOURÃO, Joana; PEDRO, João Branco - *Princípios de edificação sustentável*. Lisboa: LNEC, 2012. p. 13.

³⁶⁸ SOUTO MOURA, Eduardo – *Cada vez tenho menos prazer na arquitectura que me pedem. Só interessam o tempo e o dinheiro*. Entrevista de Ana Sousa Dias. Jornal Diário de Notícias, publicada no dia 3 de Agosto de 2017. No site <http://www.dn.pt/artes/interior/cada-vez-tenho-menos-prazer-na-arquitetura-que-me-pedem-so-interessam-o-tempo-e-o-dinheiro-8680642.html>. Consultado no dia 03 de Agosto de 2017.

³⁶⁹ MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010. p. 17.



[104]

[105]

[104] Exemplo de uma Casa-Átrio Romana, Francisco Moita (1987) - vista em planta.

[105] Exemplo de uma Casa-Átrio Romana, Francisco Moita (1987) - vista em corte.

Na legenda original da imagem, que integra um ciclo de notas históricas sobre casos distintos de arquitecturas solares pelo mundo, pode ler-se: “Os Romanos foram o primeiro povo a consagrar juridicamente o direito ao Sol! preocupados em poupar madeira para aquecimento (!), dispunham de uma prática notável no uso da energia solar e os seus edifícios obedeciam a regras de construção de acordo com a localização geográfica.

A ‘casa-átrio’, residência particular dos Romanos (cerca de 200 a. C.), é o reflexo dessa preocupação, contendo ensinamentos exemplares: o Sol, de Inverno e de Verão (1 e 2), é doseado através de janelas e sombreadores devidamente dimensionados; as funções mais privadas desenvolvem-se no edifício de dois pisos (3), recuado e protegido da rua, e cuja fachada sul (4) é revestida de uma trepadeira de folha caduca, que regula sazonalmente a radiação no edifício; as funções principais desenvolvem-se no edifício anterior (5), próximo da rua (8); o átrio (6) é revestido de abundante vegetação, impedindo assim grandes amplitudes térmicas, e um pequeno lago com repuxo (7) cuida, nos dias quentes, da necessária refrigeração, por evaporação.” (Nota Histórica I in MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010. p. 17)

age sobre a pintura ou a escultura é ignorar que as artes plásticas respondem a determinações estéticas e no caso da arquitectura a função social e a responsabilização da profissão tornam necessário que se criem respostas para problemas bem colocados (também Le Corbusier nomeava este “problema bem colocado” perante o qual a arquitectura se valida). E a sustentabilidade precisa de se tornar um problema bem colocado.

Como conceito, o termo “sustentabilidade” apresenta-se no final do século XX, quando as noções associadas ao forte recurso aos combustíveis fósseis, que foram possibilitados pela construção moderna e industrialização, se tornaram um problema estrutural para a preservação do ambiente e, consequentemente, da qualidade de vida. Não obstante, pela interpretação que hoje nos é possibilitada, a leitura da História da Arquitectura mostramos que foram várias as abordagens que de uma maneira global podemos atribuir às preocupações do relacionamento entre a intervenção humana e as suas consequências no ambiente. Mas devemos notar também que ao longo do período moderno (que, graças à arquitectura abstracta e burocratizada e na apatia acrítica do *Internacional Style*, se desligou dos valores humanos e sociais de que se devia fazer valer), as tentativas de reaproximação da arte ao humanismo se fizeram sentir em publicações e obras que consideraram a natureza e o meio, bem como a necessidade de reaproximar a arquitectura dos utentes³⁷⁰ cujo contributo é fundamental na definição das prioridades do projecto e, consequentemente, na melhoria das condições de vida num edifício, já que a arquitectura sempre se definiu por oferecer abrigo ao ser Humano. A cabana primitiva, através da qual o homem primitivo remediava as necessidades de se defender das condições adversas da natureza, representativa do primeiro clima artificial por ele criado, o “*princípio mais geral, supra-histórico, da sua construção prática e teórica e, além disso, a pedra-de-toque da crítica.*”³⁷¹ e de uma maneira muito global, quando se observam as preocupações que se foram impondo ao longo dos últimos anos do século XX e as primeiras décadas do século XXI, o que se constata é que os discursos a favor de uma arquitectura de base sustentável e capaz de nos projectar no futuro, apostam numa atitude de renegação das contribuições do Movimento Moderno, por permanentemente se associar este à *curtain wall*, ao betão e ao metal e, consequentemente, a uma exponencial exploração de combustíveis fósseis.³⁷²

O problema da associação negativa da sustentabilidade à modernidade reside no facto de frequentemente se esquecer “*que o conceito de desenvolvimento sustentável envolve os dois grandes vetores do Movimento Moderno: a inovação tecnológica e a igualdade social. Vários movimentos arquitectónicos recentes consideraram apenas um desses aspectos; a arquitectura high-tech, por exemplo, utilizava novas tecnologias de edificação, mas não contemplava aspectos sociais. (...) A arquitectura social, por outro lado, costumava ignorar o potencial do projecto e das tecnologias para a resolução de problemas sociais. O conceito de sustentabilidade, no entanto, envolve ambos os enfoques: não só revitaliza a arquitectura, como outorga uma nova validade moral à criação de assentamentos humanos, proporciona uma nova ética para o exercício da arquitectura e, finalmente, dá nova forma estética e cultural à paisagem.*”³⁷³ Não poderemos dizer que na base da arquitectura moderna não se pudesse ler um mesmo conjunto de preocupações, ou que o Moderno eliminasse o factor social. Associar este problema (do confronto entre

³⁷⁰ MELLI cit por FERNANDES, Jorge – *O contributo da Arquitectura Vernacular Portuguesa para a Sustentabilidade dos Edifícios*. (Dissertação de Mestrado em Construção e reabilitação Sustentáveis). Braga: Universidade do Minho, 2012, p. 11.

³⁷¹ CORATO, Aline; HERMES, Maria - *A arquitectura do Iluminismo: alguns aspectos da ideologia e da práxis*. Revista Risco, nº 17, 2013. p. 125-126.

³⁷² No entanto, a mesma arquitectura sustentável, não raras vezes, coloca os seus argumentos em dependência de artefactos tecnológicos.

³⁷³ EDWARDS, Brian – *O guia básico para a sustentabilidade*. Ed. de Flavio Coddou. Barcelona: Gustavo Gili, 2008, p. 11.

inovação tecnológica e igualdade social) ao Movimento Moderno é uma abordagem um tanto linear e redutora, que se pode rebater na leitura atenta de alguns dos textos dos arquitectos de então e nas actas dos congressos internacionais de arquitectura, onde o ambiente crítico sempre se afirmou pela defesa das pessoas em geral, ou seja, pela igualdade na qualidade da construção e da qualidade de vida.

Num artigo para a revista *Docomomo Internacional*, a arquitecta Ana Tostões refere, precisamente, esse aspecto da fraca interpretação da arquitectura moderna e de como esta se poderia enquadrar noutro tipo de considerações ambientais e sociais se não fosse estudada essencialmente no âmbito do estilo. Para Tostões, “*o movimento moderno é com regularidade, erradamente, relacionado a um estilo, percebido de um ponto de vista muito aprofundado e superficialmente adoptado como forma simples, como uma forma Moderna, quando, na verdade, o Movimento Moderno sempre revelou profundas preocupações com tais problemas, procurando eficiência e economia, isto é, um uso preciso dos materiais, uma abordagem de desenho que incorpora a inteligência na poupança de recursos com o intuito de criar um mundo melhor. Este conceito é hoje em dia sintetizado na tão chamada Sustentabilidade, cujo uso indevido poderá ter levado, algumas vezes, a uma trivialização da palavra. É por esta razão que o tema identificado em foco é o Movimento Moderno como a absoluta primazia dos processos sobre o estilo, procurando qualidade de vida. (...) As ferramentas criadas para serem eficientes de acordo com o sítio e o clima, o reflexo alcançado na física do edifício, a relação entre herança, energia e economia, são temas a serem discutidos tanto como conceitos do Movimento Moderno, a um nível documental, como na perspectiva das intervenções do Movimento Moderno, hoje em dia, a um nível da conservação.*”³⁷⁴

Nos princípios apresentados - herança, energia e economia - a primeira pode ser entendida como a herança identitária (que é e deve permanecer como um fio condutor que concede lógica à arquitectura), mas pode ser também a herança do saber construtivo e da intervenção urbana. Por sua vez, Theodore Prudon, esclarece que é ainda necessário entender a arquitectura dessa época pelo seu contexto de operação, isto é, que a crítica que se centra no *curtain-wall* e na dependência nos combustíveis fósseis, ignoram radicalmente a consciência e a preocupação com que os arquitectos modernos se esforçaram por alcançar soluções eficientes e eficazes, contando que, no período pós-guerra, qualquer arquitecto que se prezasse teria em linha de conta questões como a orientação e a exposição, os ventos prevalecentes e a adaptação do desenho em corte e planta às condições do local.³⁷⁵ Edwards acaba por corroborar esta perspectiva ao afirmar que a verdade da sustentabilidade está directamente relacionada com os elementos que formam a obra na sua origem, ou seja, os desenhos de projecto (que à partida já contemplam todos os problemas a que o edifício terá que responder ao longo da sua existência e considerando o tipo de utentes, usos e local de implantação) e os pormenores construtivos que são a garantia de se ter uma construção eficiente.³⁷⁶

³⁷⁴ TOSTÕES, Ana - *Modern and Sustainable*. Jornal Docomo Internacional, nº 44, 2011. p. 3.

³⁷⁵ PRUDON, Theodore - *The Modern Movement and Sustainability: Yesterday, Today and in the Future*. Jornal Docomo Internacional, nº 44, 2011. p. 4.

³⁷⁶ EDWARDS, Brian - *O guia básico para a sustentabilidade*. Ed. de Flavio Coddou. Barcelona: Gustavo Gili, 2008, p. 161-163.

Questões de identidade: Vernacular, Popular e Responsabilidade

Além do exposto, as questões de identidade são muito raramente consideradas neste conceito contemporâneo. No livro *Understanding Sustainable Architecture* a relação entre os indivíduos e o espaço de habitar, é referida do seguinte modo: “a sustentabilidade implica o potencial para continuar o dwelling indefinitely, mantendo esta conexão com a Terra e o sítio. A Terra é instrumento valioso ao possibilitar o cultivo, mas igualmente importante é o seu papel emocional numa vida com significado. Mais além, a família e a sociedade tornam-se entrelaçadas com a Terra e o sítio, de modo que as pessoas pertencem a locais específicos em tipos de ambientes específicos. Para alguns povos (como os Aborígenes Australianos e os Inui Canadianos), os elementos da paisagem, por si próprios têm grande significado espiritual. (...) A sustentabilidade é, então, a protecção e a manutenção da terra existente com todos os seus significados”, sendo que “a imagem é simultaneamente o produto de uma sensação imediata e da memória das experiências do passado, e serve à interpretação de informações e na orientação de acções”.³⁷⁷

Na identidade e na tradição encerram-se posturas, saberes e estratégias de projecto que dependem intimamente do sítio e de quem faz a arquitectura. Neste sentido, a identidade local e a tradição tornam-se contributos operativos à arquitectura, uma vez que esbatem parte da carga abstracta dos métodos propostos pela sustentabilidade e revelam a outra parte da sensibilidade arquitectónica.

Nos anos 40 em Portugal, a “qualidade arquitectónica, o sentido de lugar e a identidade social que caracterizam as vilas e cidades do nosso país” e “as tradições e os princípios que regulavam a vida local” estavam em declínio “substituídos por um novo tipo de desenvolvimento económico com interesses diferentes. A união simbólica entre o ‘homem e o seu lugar na terra’, como existiu durante séculos” estava ameaçada e “os factores de desenvolvimento e de transformação social” representativos dos valores das comunidades locais estavam a desaparecer.³⁷⁸

No Congresso Nacional de Arquitectos de 1948, era referido que “o instinto mais delicado do homem é talvez o instinto da Arte, porque o possui desde que pode ver e sentir (...)”; que a própria arquitectura é uma resposta instintiva a uma necessidade do ser humano, que desde o início precisa de se proteger, de um abrigo, salientando que a arte “se torna bárbara quando mente aos seus princípios, falseando-os”³⁷⁹, que “A defesa dos ataques dos animais ferozes e dos frios condicionou os seus primeiros passos, e ele [o Homem] tem que construir o seu abrigo; é a arquitectura que nasce para resolver uma necessidade absoluta”³⁸⁰, elogiava-se “o sentido de constante melhoramento, de aperfeiçoamento, de progresso” presente nas arquitecturas de cada época ao longo da história que revela uma arquitectura até ao século XIX “sempre nova, sempre actual, sempre moderna”³⁸¹, a Arquitectura surge “como a resultante de uma das mais prementes necessidades do homem, através de todos os tempos: ‘A DE ABRIGAR-SE’ (...) multiplicidade das manifestações da vitalidade humana”³⁸², que é nas

³⁷⁷ WILLIAMSON, Terry; RADFORD, Antony; BENNETS, Helen - *Understanding Sustainable Architecture*. Londres: Spon Press, 2003, p. 5.

³⁷⁸ CROFT, Vasco - *Arquitectura e Humanismo: O papel do arquitecto, hoje, em Portugal*. Lisboa: Terramar, 2010. p. 123-124.

³⁷⁹ MONTEIRO, Pardal In A.A.VV. – *1º Congresso Nacional de Arquitectura: relatório da comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 1948, p. 3.

³⁸⁰ SOARES, Ernâni In A.A.VV. – *1º Congresso Nacional de Arquitectura: relatório da comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 1948, p. 17.

³⁸¹ MONTEIRO, Pardal In A.A.VV. – *1º Congresso Nacional de Arquitectura: relatório da comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 1948, p. 33.

³⁸² ROSA, Miguel J. In A.A.VV. – *1º Congresso Nacional de Arquitectura: relatório da comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 1948, p. 66.

arquitecturas das aldeias que se encontram “*alguns dos melhores exemplos de uma Arquitectura funcional e nacional (...) comandada pela natureza dos materiais próprios e das condições do trabalho local*”³⁸³, que “*A casa dos homens, em todas as idades e em todos os climas, foi sempre uma organização pura e representativa de um tipo baseado nas profundas correntes sentimentais, e possibilidades materiais de uma época*”.³⁸⁴ Por sua vez, Mário Bonito referia o regionalismo e/ou a tradição para o colocar ao serviço de duas teses possíveis: a desconstrução da unidade da arquitectura moderna ou a universalidade da arquitectura que se reflecte em soluções distintas de acordo com os problemas que se lhe opõem. Reflectindo o valor da tradição como legado e não como vestígio de sobrevivência do passado, atestava o casamento entre Humano, Útil e Novo pelo resgate do habitar que é “*função de viver*”, do construir que é “*função de habitar*” e o criar que é “*função de construir*”, programa de consciência, reflexo no entendimento entre os povos fruto da “*comunhão dos esforços*”. Renegava o internacionalismo que não seja capaz de compreender todas as arquitecturas e que num acto nivelador se lhes oponha, ao invés de se adaptar.³⁸⁵ Em 1947, Távora afirmara que a “*as casas de hoje terão de nascer de nós, isto é, terão de representar as nossas necessidades (...) uma arquitectura ter qualquer coisa de cada um porque ela representa todos, e exactamente será grande, forte, viva na medida que cada um possa rever-se nela (...) a casa popular fornecer-nos-á grandes lições quando devidamente estudada, pois ela é a mais funcional e a menos fantasiosa, numa palavra aquela que está mais de acordo com as novas intenções*”³⁸⁶ E antes deste, Lino já se afirmava a favor da arquitectura popular e tradicional por a considerar esteticamente mais apelativa e por considerar que nas casas antigas se verificavam noções como o conforto e a relação com o local (com a valorização do saber construtivo tradicional), noções nas quais residiam os motivos de uma arquitectura saudável e boa para quem “*a tentativa de um caminho de identidade nacional implica(va) uma verdadeira inventariação de estruturas do habitar, e não uma simples catalogação de artifícios formais*”.³⁸⁷ Oliveira e Galhano, por sua vez, consideravam que “*a casa é acima de tudo um produto do Homem, um facto de cultura, e será no próprio Homem e nas leis da sua criação cultural que se devem procurar a razão de ser e a explicação decisivas da casa que é a sua obra*”.³⁸⁸

A questão que muito frequentemente tem dificultado o entendimento das arquitecturas populares como arquitecturas detentoras de carácter moderno é que elas são remetidas com uma grande facilidade para o campo das arquitecturas vernaculares, conceito que é usado com uma conotação negativa. Hubert Guillaud afirma que o tipo vernacular de construção significa “*tudo o que foi trabalhado, tecido ou criado em casa e não para venda, mas para uso doméstico. (...) , esta definição inclui a arquitetura de um território e/ou um grupo humano, ou de um grupo étnico, que vive lá. A arquitetura vernacular geralmente usa materiais locais. Esta é uma arquitetura ‘contextualizada’ que pertence a um ‘país’ particular ou a uma área regional / geográfica, e que foi construída para um determinado momento. Esta arquitetura emergente do ‘genius loci’ é o sentido do ‘ser do lugar’ e do ‘ser para o lugar’ (...)*

³⁸³ SIMÕES, J.; RODRIGUES, F. C. In AAVV. – *1º Congresso Nacional de Arquitectura: relatório da comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 1948, p. 93.

³⁸⁴ LIMA, Viana de In AAVV. – *1º Congresso Nacional de Arquitectura: relatório da comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 1948, p. 215.

³⁸⁵ BONITO, Mário In AAVV. – *1º Congresso Nacional de Arquitectura: relatório da comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 1948, p. 42.

³⁸⁶ TÁVORA, Fernando - *O problema da Casa Portuguesa*. Lisboa: Manuel João Leal, 1947 p. 3-11.

³⁸⁷ ALMEIDA, Pedro Vieira de; MAIA, Maria Helena in MAIA, Maria Helena; CARDOSO, Alexandra; LEAL, Joana Cunha - *Dois parâmetros de arquitectura postos em surdina: leitura do inquérito à arquitectura regional*. Caderno 4. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo, CESAP, ESAP, 2012. p. 19.

³⁸⁸ OLIVEIRA, Ernesto veiga de; GALHANO, Fernando - *Arquitectura Tradicional Portuguesa*. Lisboa: Dom Quixote, 1992. p. 14.

Para Pedro Vieira de Almeida, de “*flagrantes conotações políticas*”, o vernáculo assume-se como uma noção que está longe da ingenuidade, por “*corresponder mais a uma mistificação deliberada, em que à noção de cultura se antepõe um fervilhante supermercado de ideias, em que a noção de património surge entendida apenas como um legado, uma ‘herança’ do passado que automática e acriticamente temos de suportar a qualquer custo, sem aí se acentuar o quanto há - e tem de haver - de investimento crítico próprio de que naturalmente somos em definitivo responsáveis, em que também a noção de ‘tradição’ vem a ser encarada como assumindo valores de estagnação e turístico folclore, em que a noção de ‘vernáculo’ aparece confrontada com mediocridades diversas e envolvidas em incertos e múltiplos populismos.*” O “vernáculo” é um “*edificado portador de expressão estratificada ao longo do tempo, de carácter regional, espontânea, popular, genuína no sentido de culturalmente cândida*”, não podendo ser visto como “*simples resposta por pura necessidade, às condições encontradas em cada local (...) ignorante ou vulgar*”, já que no “*quadro de valores culturais próprios que em si mesmo implicam toda uma maneira de viver, de estar e de se interrelacionar (...) tudo aquilo que ao ‘vernáculo’ diz respeito, tanto se poderia dizer da noção de ‘património’ ou da noção de ‘tradição’*”, podendo ser constituída como “*instrumento credível de exigente crítica arquitectónica*”.³⁹⁰

Edwards refere a arquitectura vernacular como uma ferramenta de aprendizagem de princípios de sustentabilidade por oferecer suporte na compreensão dos seus processos de projecto e construção. Ao ser um tipo de arquitectura muito simples na escolha de materiais, no uso de fontes de energia disponíveis no local e por adoptar métodos construtivos que se encontram directamente relacionados com o respeito pela natureza, poderá ser útil ao entendimento de aspectos importantes acerca dos edifícios tanto a nível individual, como na sua integração urbana e na relação com outros agrupamentos urbanos. Em termos de utilização de energia, o recurso aos combustíveis de carbono, derivados do feno ou as energias renováveis como o vento ou o sol, é feito na combinação de tipos diferenciados de energia de forma engenhosa que pode ainda ser praticada em paralelo com o aproveitamento da chaminés para aquecimento ou arrefecimento passivos, ou ainda o desenho da casa-pátio que tanto oferece protecção dos ventos frios como do calor nas regiões quentes. No que toca aos materiais construtivos, por norma estes são extraídos directamente do local (na sua maioria pedra, madeiras, tijolo e telha, sendo que em algumas localidades o acesso à taipa e ao bambu representam outro tipo de alternativas construtivas), que além da facilidade de acesso e transformação destes materiais, tem um valor cultural forte, podendo ainda ter um impacto considerável na escolha do local de construção pela maior ou menor facilidade de transporte. Também no contexto cultural, o valor das construções vernaculares verifica-se ainda nos ofícios que ao longo dos séculos se vão criando. Há uma transmissibilidade de conhecimentos que se reforça com o tempo e com a experiência adquirida e o valor das tradições construtivas são reveladoras de uma identidade local própria. Assim, através dos detalhes construtivos identificáveis nas várias construções, revelam-se tanto as variações regionais como considerações funcionais e práticas de grande valor crítico que ajudam a mapear em todo o mundo soluções de grande valor sustentável como uma universalidade de estratégias que desafiam a globalidade neutralizante de hoje.³⁹¹

³⁸⁹ GUILLAUD, Hubert in *VERSUS. HERITAGE FOR TOMORROW: Vernacular Knowledge for Sustainable Architecture*. xx: Firenze: Firenze University Press, 2014. p. 33.

³⁹⁰ ALMEIDA, Pedro Vieira de - *Dois parâmetros de arquitectura postos em surdina: leitura do inquérito à arquitectura regional*. Caderno 1. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo, CESAP, ESAP, 2012. p. 66-68.

³⁹¹ EDWARDS, Brian - *O guia básico para a sustentabilidade*. Ed. de Flavio Coddou. Barcelona: Gustavo Gili, 2008, p. 167-170.

As investigações de Fernando Galhano, Ernesto Veiga de Oliveira e Orlando Ribeiro que pela década de 40/50 desenvolveram profundos estudos etnográficos tratando do registo minucioso de um conjunto de características que se aliam aos resultados do Inquérito para evidenciar que as arquitectura vernaculares ou populares portuguesas cujos princípios assentam nas *“múltiplas assimetrias geográficas e climáticas do território português originaram uma vasta variedade de manifestações de arquitectura vernacular. A sua diferenciação regional expressa-se na utilização dos materiais e técnicas locais, na adaptação às condições climáticas da envolvente e actividade económica das famílias. Por estes factos, regista-se uma profusa variedade de estratégias de adaptação às condições locais, das quais se apresentam alguns exemplos pertinentes para a discussão da Sustentabilidade do meio construído recorrendo a recursos locais, sistemas passivos e a tecnologias com baixo índice tecnológico e baixa energia incorporada.”*³⁹²

É imperativo que se definam novas abordagens para a arquitectura e para a construção, mas é igualmente importante que essas abordagens possam ser munidas de um pensamento que pense o futuro com uma consciência clara daquilo que o passado representa na nossa História como marca identitária e como prova de aprendizagem contínua, já que estes estudos encerram estratégias simples de construção que, além de vierem a ser esquecidas ao longo do tempo, representavam experiências construtivas de um elevado sentido prático e racional. Neste sentido, as arquitecturas vernaculares, populares ou regionais, são exemplos de construção antigos que partilham dessa ambivalência entre passado e sofisticação oposta às condições do meio, ao mesmo tempo extremamente variáveis, intemporais, e um olhar atento sobre elas permite um tipo de aprendizagem que - por estas arquitecturas assentarem em princípios de construção muito rudimentares e pobres, essencialmente definidos pela economia de meios, a necessidade que se impõe à construção e a necessidade de abrigo que ofereça conforto no habitar - parte de um rigor mais profundo que depende exclusivamente do saber construtivo e do domínio dos materiais e oferece uma abertura muito menor, ou mesmo nula, à implementação de tecnologias que resolvam as falhas projectuais.

Do ponto de vista da responsabilidade dos arquitectos, Joana Mourão e João Pedro afirmam que *“face aos sintomas de crise ambiental a opinião pública mostra duas faces: a da visão apocalíptica do nosso futuro, defendendo que qualquer ação de proteção do ambiente é justificada, ou a da visão cética acusando os ambientalistas de se basearem em evidências falsas ou de deslocarem problemas em vez de os removerem, dispersando esforços inutilmente. Num ponto estão de acordo: há problemas ambientais a resolver e é urgente compreendê-los para que possam estabelecer prioridades e conduzir ações eficazes para a melhoria da sustentabilidade ambiental.”* Em defesa das arquitecturas populares e do seu potencial contributo de permanência e eficácia construtiva, Mourão e Pedro referem a existência de um enquadramento conceptual, recomendativo e legislativo da sustentabilidade ambiental e habitacional que, apesar de bem consolidado a nível internacional, não representam a solução única e suficiente à adopção dos seus conceitos, recomendações e regulamentos por, em certos aspectos, permitirem o estabelecimento de consensos internacionais e internacionalizantes que podem acabar por assumir um carácter de predominância sobre as particularidades e especificidades regionais, sendo importante definir em que moldes e sob que referências os parâmetros para a permanência da arquitectura se deverão fundamentar.³⁹³

³⁹² FERNANDES, Jorge; MATEUS, Ricardo; BRAGANÇA, Luís - *Princípios de Sustentabilidade na Arquitectura Vernacular em Portugal*. 4º Congresso Nacional de Construção, Coimbra, 2012. p. 7.

³⁹³ MOURÃO, Joana; PEDRO, João Branco - *Princípios de edificação sustentável*. Lisboa: LNEC, 2012. p. 5-12.

Contra “*as tendências antiurbanas que se fazem sentir e afectam a sua actividade*” o entendimento da profissão “*não se esgota na intervenção urbanística ou no projecto de arquitectura*”, sendo da sua competência a melhoria da qualidade das construções que “*na perda dos saberes e ofício tradicionais, ainda não conseguiu assimilar as tecnologias modernas e tirar partido das vantagens que estas proporcionam, minimizando os impactos ambientais.*”, que os arquitectos reflectam e aprendam “*com a arquitectura popular e com as práticas tradicionais, trabalhando para e com as comunidades, usando a tecnologia moderna numa linguagem comum*”, como uma síntese entre o novo e o antigo, interiorizando a partilha entre o “*genius loci*” e a camada erudita (arquitectos) na busca de “*um denominador comum*”, que linguisticamente expresse os valores humanos, originados na experiência de gerações, de uma credibilidade construída em continuidade, estruturalmente, erguida com a mesma lógica de uma casa: primeiro a estrutura, a base e depois o restante; de baixo para cima.³⁹⁴

“Sustentar” a sustentabilidade

A expressão é um paradoxo porque “*não é possível pretender ter desenvolvimento/crescimento para toda a população mundial e, esperar ao mesmo tempo que esse desenvolvimento possa ser compatibilizado com a sustentabilidade ambiental. Trata-se de um ponto de vista eminentemente teórico, mas muito realista e não totalmente destituído de mérito, pois que tem pelo menos a dimensão positiva de levar os habitantes dos países com elevados padrões de consumo (nos quais Portugal se inclui), a ponderar se os mesmos podem ou não ser estendidos a toda a população mundial. (...) a resposta dificilmente poderá ser positiva*”, ainda afirmando que as preocupações com o desenvolvimento sustentável não têm a sua origem no relatório de Brundtland, mas, pelo menos, na década de 60.³⁹⁵ Além disso, sabemos que o Homem sempre se debruçou sobre as formas arquitectónicas e os tipos de arquitectura resultantes dessa acção, observáveis ao longo da história da humanidade, revelam consciências e cuidados de integração que hoje podemos considerar incorporáveis nas políticas de sustentabilidade, no entanto, desconsideradas pela negligência ou pelo esquecimento do período da industrialização.³⁹⁶

As fontes de energias renováveis podem ir desde um tipo de arquitectura mais tecnológico até à arquitectura bioclimática que, em termos de tecnologia, é a mais independente e mais racional na utilização dos recursos naturais fornecidos pelo meio.³⁹⁷ Também em *Construção Sustentável: conceito e prática* se aborda a questão do bioclimatismo na arquitectura, referindo-se que os factores bioclimáticos da construção se relacionam directamente com factores sociais, económicos e ambientais numa acção que alia estes princípios com o “*aproveitamento das características biofísicas locais e consequente formulação de um desenho solar passivo*”, que “*melhora significativamente o conforto higrotérmico dos ocupantes*”. Porém, definem-se elementos de trabalho fundamentais com maior objectividade para o processo de projecto (o sol, o vento, a vegetação e o comportamento térmico, um raciocínio de projecto que opere em função

³⁹⁴ CROFT, Vasco - *Arquitectura e Humanismo: O papel do arquitecto, hoje, em Portugal*. Lisboa: Terramar, 2010. p. 52-53.

³⁹⁵ Com a publicação do livro “A Primavera Silenciosa”, com que se inicia um ciclo de publicações e conferências debruçadas sobre as emissões de gases responsáveis pelo efeito estufa e sendo ainda portante notar que o conceito de construção sustentável é uma novidade dos anos 90 e que depois dessa primeira abordagem a aplicação da expressão conheceu um crescimento invulgar em publicações em revistas até pelo menos 2010. In TORGAL, F. Pacheco; JALALI, Said - *A Sustentabilidade dos Materiais de Construção*. Vila Verde: TecMinho, 2010. p. 19-20.

³⁹⁶ MOURÃO, Joana; PEDRO, João Branco - *Princípios de edificação sustentável*. Lisboa: LNEC, 2012. p. 16.

³⁹⁷ EDWARDS, Brian - *O guia básico para a sustentabilidade*. Ed. de Flávio Coddou. Barcelona: Gustavo Gili, 2008, p. 68-69.

da lógica divisão dos espaços internos e da adequação da dimensão dos vãos envidraçados e da disposição física do edifício de acordo com o sol, vento e o comportamento térmico dos elementos construídos, a escolha dos métodos construtivos que melhor se adaptem ao território e às suas condicionantes, valorizando-se, no campo dos sistemas passivos de aquecimento, os ganhos directos, indirectos e combinados de energias naturais e, no campo dos sistemas passivos de arrefecimento, o arrefecimento pelo solo, pela ventilação natural e pelas protecções solares).³⁹⁸

Joana Mourão e João Branco Pedro explicam que, enquanto a arquitectura Bioclimática é uma particularização da arquitectura Ecológica, a arquitectura Solar Passiva é uma parte da arquitectura Bioclimática. Enquanto a segunda promove uma maior secura do processo global do projecto e se centra nos aspectos relacionados com os ganhos solares, a bioclimática promove um pensamento mais abrangente ponderando além do clima, as energias renováveis disponíveis, os processos e fontes naturais de aquecimento e arrefecimento sendo a orientação solar uma parte integrante de um grupo que se foca também na localização, nos materiais utilizados na construção (de preferência locais) e nos processos construtivos aplicados.³⁹⁹ Não obstante, Francisco Moita, referência fundamental neste tema por ter sido o primeiro em Portugal a teorizar sobre a Arquitectura Solar Passiva, descreve estas estratégias de projecto obedecendo ao mesmo conjunto de critérios, e sobre a sua teorização faremos uma reflexão mais detalhada nas páginas que se seguem.

Importa esclarecer um último tópico, que se prende com as certificações e a razão para não se optar por aplicar uma análise baseada nas certificações energéticas. As certificações energéticas⁴⁰⁰ acarretam consequências ao enquadramento de obras arquitectónicas anteriores ao século XXI no campo da sustentabilidade, por motivos diversos: os regulamentos aplicáveis à construção actual, na sua maioria, são de origem muito recente e é difícil que se possam interpretar as construções do século XX, e anteriores, com o mesmo nível de rigor relativamente a campos que são muito específicos (no que concerne à tecnologia da construção e a determinados aspectos do desenho construtivo); actualmente, somos forçados a fazer cedências, no sentido de nos adequarmos às exigências do futuro e essas cedências vêm definidas pelo enquadramento legal das obras de arquitectura em planos previamente definidos que respondem a parâmetros de ecologia, eficiência energética, entre outros. O inconveniente de fazer uma análise energética a este tipo de construções é que aquilo que determina o enquadramento de uma obra no contexto das certificações referidas é a sua correspondência a parâmetros muito específicos que colocam o problema arquitectónico de uma forma um tanto linear e baseada em números. Porém, a reflexão em torno deste tipo de certificações tem crescido no sentido da sua melhor adequabilidade a cada caso concreto, e dessa reflexão resulta a consciencialização para o facto de que pensar arquitectura, é sinónimo de pensar sobre “*o que os edifícios e a sociedade precisam*”. Parte da razão para a adopção de princípios bioclimáticos e passivos no desenho arquitectónico nasce no facto de que

³⁹⁸ AMADO, Miguel; PINTO, Alberto Reaes; ALCAFACHE, Ana Maria; RAMALHETE, Inês - *CONSTRUÇÃO SUSTENTÁVEL, conceito e prática*. Casal de Cambra: Caledoscópio- Edição e Artes Gráficas, 2015, p. 122-127.

³⁹⁹ MOURÃO, Joana; PEDRO, João Branco - *Princípios de edificação sustentável*. Lisboa: LNEC, 2012. p. 16.

⁴⁰⁰ Segundo o Instituto dos Mercados Públicos do Imobiliário e da Construção, certificado energético “*É um documento informativo que quantifica o desempenho energético de um edifício, apartamento ou moradia. Existem nove classificações que vão de A+ (alta eficiência) a G (baixa eficiência). Um apartamento A+ consome pouca energia, tem boa iluminação natural, não precisa de sistemas de climatização para estar arrefecido ou aquecido ou tem produção própria de energia através de renováveis. O mínimo exigido para novas construções é B-.*” In <http://www.inci.pt/Portugues/Noticias/Paginas/119122008085349.aspx>, visitado a 26 de Setembro de 2018.

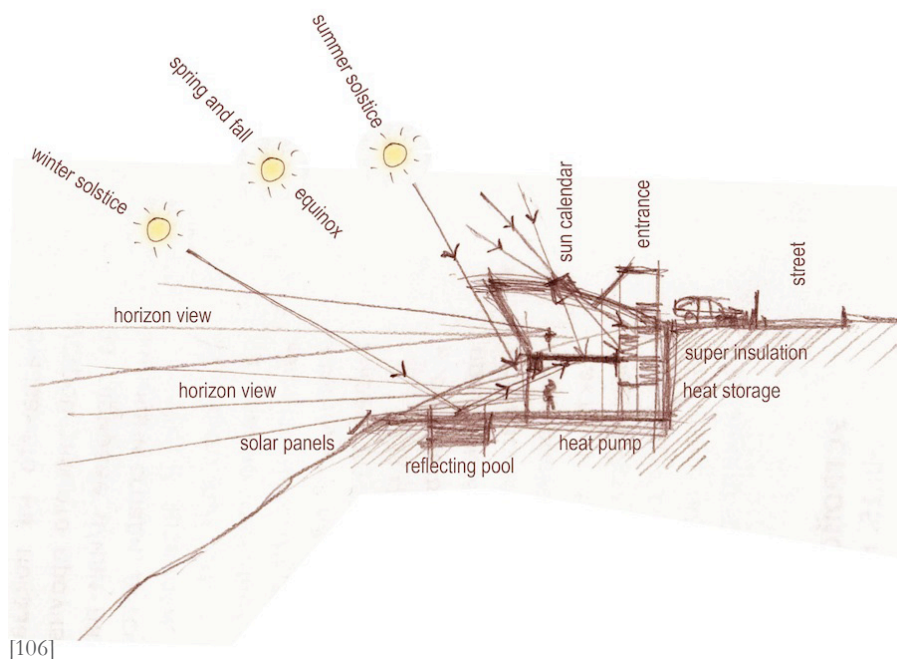
no globo terrestre as questões climáticas são variáveis e falta às certificações reflectirem essa variedade. Isto porque, conforme reconhecido na 7ª edição do EnerDia (Seminário de Eficiência Energética nos Edifícios) *“a especificidade climática de Portugal, (...) não se coaduna com as normas emanadas de Bruxelas para a eficiência energética”* já que no nosso país, *“o clima, os aspetos económicos e os próprios hábitos culturais determinam um comportamento diferente. De um modo geral, o aquecimento não é feito de forma contínua mas apenas quando os ocupantes sentem essa necessidade.”*⁴⁰¹ E conforme Moita e Helène Jourda vêm a confirmar nos seus manuais de arquitectura solar passiva e sustentável, o desenho inteligente de um edifício de arquitectura que ofereça conforto térmico poderá não ter enquadramento no contexto da certificação energética, mas, pelo acerto das várias estratégias de desenho de arquitectura, resultar numa obra que se traduz eficazmente em conforto térmico para os utentes.

Depois, colocam-se problemas de adequação das actuais certificações e regulamentos aos edifícios contemporâneos, certificações e regulamentos esses que em muitos aspectos tornam linearizado o entendimento das diferenças climáticas nas diferentes regiões do planeta. Em última análise, o conceito que origina a certificação PassivHaus, demonstra-se neste aspecto mais flexível com a especificidade climática de países como Portugal. Segundo Micheel Wassouf, *“os critérios de arquitectura passiva (...) se baseiam na tradição da arquitectura vernacular, mas foram desenvolvidos para satisfazer o conforto climático de um usuário contemporâneo durante o ano inteiro.”* e incide em parâmetros como a orientação solar do edifício, o impacto do vento sobre as vedações externas do edifício, a compacidade, a protecção solar, o reflexo dos raios solares, o isolamento, a inércia térmica, as pontes térmicas, vedações térmicas semitransparentes, estanquidade ao ar, a ventilação, etc.⁴⁰²

Da mesma forma que a arquitectura moderna se tem interpretado de uma forma muito generalista, também a sustentabilidade tem sido conduzida a uma forma de generalização que, a pouco e pouco, tem levado à necessidade da sua reinterpretação, tratando de revisitar modelos “antigos”, desde o vernacular ao moderno, e entendê-los de um ponto de vista mais sensível ao processo arquitectónico e menos à procura da identificação de uma determinada e pré-definida maneira de fazer arquitectura.

⁴⁰¹ Eficiência energética versus conforto térmico, em <http://www.construcaomagazine.pt/noticias/eficiencia-energetica-versus-conforto-termico/>

⁴⁰² WASSOUF, Micheel - *Da Casa Passiva à Norma PASSIVHAUS: A Arquitectura Passiva em Climas Quentes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014, p. 22-67.



[106] *The Equinox House house, Bulgaria.*

Coloca-se em destaque a arquitectura solar passiva, cujos princípios advêm das arquitecturas vernaculares já que, na sua essência, ambas estão relacionadas com uma grande simplicidade de intervenção, na busca de um tipo de construção que parte das matérias disponíveis no local, de fácil extracção de matérias (cuja recolha e transformação parte muitas vezes de um conhecimento crítico empírico e de valor hereditário), que tira partido das energias renováveis totalmente libertas de tecnologia, cuja permanência advém dos estudos críticos e melhorias sucessivas aplicados aos mesmos modelos que vão sendo deixados na passagem do tempo, na harmonia entre a facilidade de construção e as correcções necessárias ao longo do tempo de vida do edifício.⁴⁰³

Esta forma mais pragmática de colocar a postura sustentável representa uma força de oposição às arquitecturas ecológicas e tecnológicas, mas representa em certos aspectos uma noção de consciência que para os arquitectos modernos era inspirada neste tipo de construção mais simples e baseada na contribuição do local, algo que com muita facilidade podemos observar em projectos, especialmente da década de 50 em diante quando já os princípios modernos se encontravam em reafirmação. É de referir também que o factor tempo confirma a imutabilidade dos modelos que podemos assentar no seu bom funcionamento e, pela participação neste, pelo desgaste e pelo confronto com a utilização dos habitantes, se vai moldando e ajustando às novas necessidades e problemas. O facto de se conseguir ler um mesmo conjunto de preocupações e estratégias em tempos tão diversificados da história da arquitectura pode ser justificado com palavras de Prudon que afirma que a sustentabilidade é um conceito muito matizado e amplo e que é assim mesmo que ele deve ser, não se limitando a discussões em torno de árvores e carvão, mas devendo antes revelar uma consciência integral de todas as decisões necessárias à eficácia e eficiência do projecto arquitectónico apelando ainda à consciência de grupo e da importância da consideração do papel de todos os profissionais necessários ao bom desenvolvimento de projecto, desde os arquitectos, aos preservacionistas, aos conservadores e todos os que, de alguma forma, contribuam positivamente para o ambiente construído.⁴⁰⁴

Para Francisco Moita, as estratégias solares ou passivas da construção, entendidas como uma forma de protecção das capacidades energéticas da construções, não se podem limitar ao simples isolamento dos edifícios (as paredes externas a que ele chama partes envolventes) ou ao especial cuidado no desenho dos vãos. O que Moita afirma a este respeito é a existência de um conjunto amplo de medidas, além do isolamento da construção, que serão responsáveis por uma eficácia que precisa de ser encarada de forma integrada no desenho arquitectónico. Apenas o cuidado estudo da localização e orientação do edifício, da forma, da relação com os espaços exteriores, dos tipos de vegetação existentes no local, da organização do espaço interior, do estudo dos sombreamentos, permite a optimização dos pressupostos das arquitecturas solares passivas e, conseqüentemente, da permanência das construções.⁴⁰⁵ Algo que é referido com pesar, é que em Portugal não se tenha em linha de conta estas preocupações no desenho da arquitectura já que, segundo o que é frequentemente argumentado, o clima ameno e controlado possibilitado pela nossa posição geográfica elimina a necessidade de acção pelo conforto dos edifícios. No entanto, o que sabemos sobre o conforto das habitações

⁴⁰³ EDWARDS, Brian – *O guia básico para a sustentabilidade*. Ed. de Flavio Coddou. Barcelona: Gustavo Gili, 2008, p. 68-69.

⁴⁰⁴ PRUDON, Theodore - *The Modern Movement and Sustainability: Yesterday, Today and in the Future*. Jornal Docomo Internacional, nº 44, 2011. p. 7.

⁴⁰⁵ MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010. p. 36.

em Portugal é que o conforto exterior das construções raramente se reflecte no interior das mesmas e, neste sentido, Portugal revela-se, em termos legislativos, perfeitamente apático.⁴⁰⁶

No *Pequeno Manual Sustentável* são referidos, além de uma escolha acertada dos materiais de construção, os elementos de acabamento e o potencial alergénico de alguns materiais (não só devem permitir a fácil separação dos componentes, como devem de igual forma obedecer a padrões de sustentabilidade o que muitas vezes não acontece), a importância da sua capacidade de renovação (não apenas em bruto, mas também salientando-se a necessária possibilidade de separação de componentes das fachadas, por exemplo, no desmantelamento), a energia incorporada da extracção, transformação e manipulação dos materiais (que, regra geral, é mais baixa se forem usados materiais locais) bem como a importância de se conhecer a sua origem (não só pela questão da ecologia e da gestão dos recursos, mas também do ponto de vista da transformação e transporte das matérias, numa óptica que Jourda coloca como “*ecorresponsável*”). É de igual importância a **ética** no discurso sustentável. Uma construção que não responda com ética e adequadas condições de segurança aos seus trabalhadores não se pode considerar sustentável. Da mesma forma o acto de edificar tem que ser justo, tanto com o meio ambiente, como com os construtores e os habitantes a quem se destina. A manutenção é uma questão de extrema relevância já que um bom e consciente desenho arquitectónico facilitará o acesso e manutenção a todas as partes do edifício (do interior à cobertura e fachadas) que se pretende que possa ser feito em segurança.⁴⁰⁷

Preocupa-nos a generalização de conceitos e que nessa generalização se possa com alguma facilidade identificar, por um lado, o excesso de zelo castrador ao exercício arquitectónico por limitar amplamente as opções dos arquitectos e construtores suportados por tabelas de certificação (falso, dado que a maioria dos conceitos associados à energia são pouco atentos aos factores ambientais, sociais e às estratégias projectuais) e uma subversão do significado de sustentabilidade, uma vez que, na maioria dos casos, se assume como atitude sustentável uma forma padronizada de construção e se aposta na sua disseminação generalizada pelo globo. Preocupa-nos também a banalização destes conceitos e o sentido redutor de algumas leituras aplicadas à arquitectura remetida, cada vez mais, a uma ideia de arcaísmo e limitação técnica.

Os princípios elencados através das ilustrações de Francisco Moita, retratam um conjunto amplo de cuidados a ter no acto do projecto desde a implantação, a orientação dos volumes em função dos ventos predominantes e do movimento do sol, a organização global do programa de acordo com a noção de “percurso”, a privacidade variável entre os diversos espaços que constituem as habitações, a sua relação com a configuração do terreno, o conforto térmico do edifício, estratégias passivas de isolamento, a estanquidade dos vãos, as estratégias de sombreamento, ventilação, o recurso a espécies vegetais (que, além de protegerem a construção, promovem a sua integração na natureza), as estratégias de arrefecimento e controlo da luz solar, bem como, o aproveitamento dos ganhos solares, feito, através de um desenho mais cuidado e adaptado, entre outras.

Mas não será apenas isso. Mais do que desenhos ou princípios, estas ilustrações relevam estratégias que, ao longo da história da arquitectura, e em estreita comunhão com o desenho (enquanto ferramenta de encontro de soluções) e com o processo projectual (enquanto ferramenta de trabalho e de busca de soluções), foram provando, que uma arquitectura “boa”

⁴⁰⁶ MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010. p.37.

⁴⁰⁷ JOURDA, Françoise-Hélène - *Pequeno Manual do Projecto Sustentável*. Barcelona: Gustavo Gili. 2014. p. 61-68.

que se faz “para o local” e respeitando as condicionantes impostas por ele, é uma arquitectura resistente relativamente a imposições abstractas, actual, crítica e analítica.

PRESSUPOSTOS EXTERIORES AO EDIFÍCIO

Localização

A configuração topográfica dos terrenos assume-se como um factor preponderante no desempenho microclimático dos edifícios. A análise da topografia, da vegetação existente e dos recursos hídricos de um terreno precisam de ser profundamente analisados e integrados na selecção do local da construção. Neste caso, a orientação solar como forma de tirar o maior aproveitamento do sol aproveitando as encostas viradas a sul, ou ainda as zonas de menor humidade e mais protegidas em relação aos ventos predominantes, são factores a observar logo de início. A escolha de um local onde exista água representa, além da necessidade à vida, tecnicamente, uma estratégia de arrefecimento e acumulação de calor que contribui para a amenização do clima dentro do edifício e urbanisticamente.⁴⁰⁸ Sobre a insolação dos terrenos, interessa notar que a inclinação dos raios solares não é constante ao longo do ano, pelo que uma boa escolha do local de construção considera também o estudo do sol no inverno e no verão.⁴⁰⁹

Outra questão a considerar na distribuição das construções é a densidade urbana da construção. Na óptica de Jourda é importante tirar-se partido da densidade urbana como forma de aproveitamento ou optimização das infraestruturas existentes evitando, assim, a excessiva dispersão e o desperdício de área natural, mas é igualmente importante que das construções particulares resultem espaços urbanos ou de serviços de utilização comum, quando interpretado o projecto do ponto de vista da sua integração no conjunto social, e sempre que essa integração, além de possível, se verifique do interesse comum. Assim, a economia de espaço e de recursos verifica-se, por exemplo, no planeamento de lavandarias e depósitos comunitários e áreas de actividades colectivas que pertençam ou sejam um contributo para a comunidade.⁴¹⁰

Forma

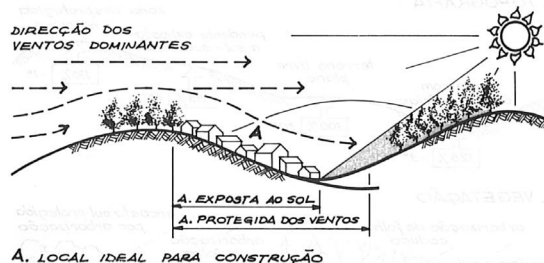
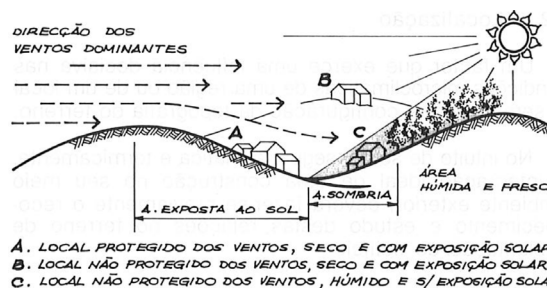
A ideia de que, quanto mais compacto um edifício for, menor será a probabilidade de se observarem pontes térmicas, ou seja, uma forma que apresente menos reentrâncias e saliências e menor área de superfície em contacto com o exterior representa uma melhor inércia térmica, é bastante relativa, uma vez que as pontes térmicas representam pontos localizados de redução da resistência térmica da envolvente que estão ligadas aos sistemas construtivos e não tanto à forma. Um volume compacto tem, para o mesmo sistema construtivo, menos perdas pela envolvente, por para um mesmo volume tem menor superfície de contacto (os esquimós fazem iglus, já que a calote é a forma mais económica do ponto de vista energético, por exemplo).

Não obstante, nem sempre uma construção pequena representa melhor desempenho

⁴⁰⁸ MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010. p. 37-38.

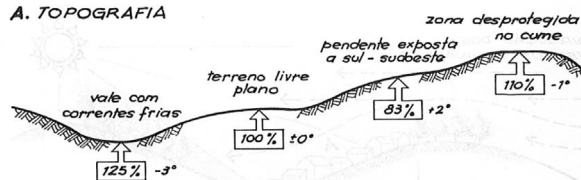
⁴⁰⁹ JOURDA, Françoise-Hélène - *Pequeno Manual do Projecto Sustentável*. Barcelona: Gustavo Gili. 2014. p. 6.

⁴¹⁰ JOURDA, Françoise-Hélène - *Pequeno Manual do Projecto Sustentável*. Barcelona: Gustavo Gili. 2014. p. 12 e 16.

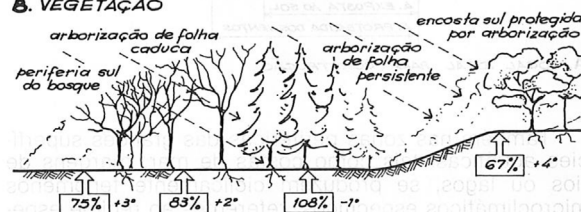


[107]

A. TOPOGRAFIA



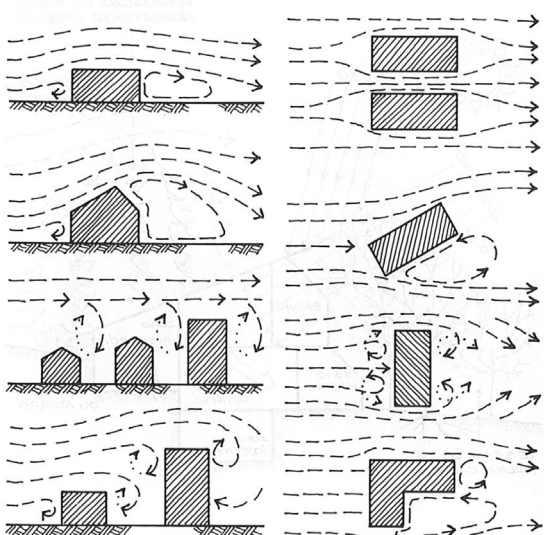
B. VEGETAÇÃO



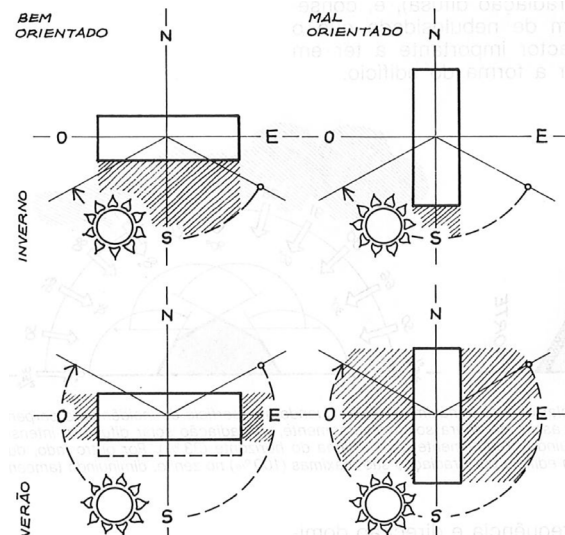
C. ÁGUA



[108]



[109]



[110]

[107] Ilustração, Francisco Moita (1987): a “Local ideal para construção” deve ter em consideração os ventos dominantes do terreno e “deve obedecer a um cuidadoso estudo das condições climáticas do local”.

[108] Ilustração, Francisco Moita (1987): “Topografia”, “Vegetação”, “Água”, têm um impacto significativo nas variações temperatura médias do ar ao longo do ano.

[109] Ilustração, Francisco Moita (1987): Esquema de orientação de um edifício em função dos efeitos aerodinâmicos provocados pelos ventos.

[110] Ilustração, Francisco Moita (1987): Um bom planeamento de orientação de um edifício as faces do mesmo devem ser orientadas em função dos ganhos solares disponíveis e da protecção do mesmo em relação às agressões dos ventos.

térmico. Para explicar esta variação, a área de contacto com o exterior nada tem a ver com inércia térmica – que é a capacidade de o edifício armazenar temperatura - mas, antes, o armazenamento de temperatura faz-se na massa dos materiais (mais massa significa melhor capacidade de armazenamento). A geometria de relação entre áreas e volumes em sólidos e edifícios de formas e dimensões distintas, indica que um edifício maior apresenta um coeficiente de perdas de calor inferior a um edifício mais reduzido já que a superfície exterior tem um aumento menor em relação à área habitável. Um edifício pequeno está, por assim dizer, externamente, mais exposto e isso provocará a variação dos coeficientes de perdas de calor.⁴¹¹

Porém, é igualmente preponderante a distribuição urbana dos edifícios e a sua relação, no espaço, com vista ao maior aproveitamento de luz solar. Para isso, a disposição física das formas arquitectónicas precisa de ser considerada em função da forma específica de um edifício específico (Moita exemplifica com um paralelepípedo as várias disposições possíveis da forma em relação à origem da luz solar e os diferentes impactos de ganhos de calor, salientando que o efeito dos ventos dominantes pode ser condicionada ou potenciada em função da disposição e proximidade dos volumes construídos e pode resultar em maiores dispersões térmicas).⁴¹² Enquanto algumas disposições urbanas resultam em benefício à criação de microclimas urbanos (ao promover a protecção em relação aos ventos dominantes ou a criação de zonas bem fornecidas de luz solar), é importante que a forma como os edifícios se distribuem e relacionam entre si não seja impedimento de uma boa ventilação nos espaços comuns (ou pelo contrário, o seu excesso) e de acesso à luz solar. Além da forma do edifício, é importante considerar a variedade funcional das propostas para um determinado local. É importante que se verifique diversidade funcional tanto nos vários edifícios, como “no bairro” para que se promova um desenvolvimento sustentável da cidade e a minimização das deslocações longas a outros pólos reduzindo-se deste modo a emissão de gases provocadas pelos transportes. Além disso, a variedade funcional numa determinada zona reduz a segregação social já que no acesso a vários tipos de usos numa mesma área/construção, haverá menor espaço à sensação de exclusão de grupos e à formação de guetos. A par da variedade funcional, é útil considerar o desenho edifícios que nos seus usos possam ser flexíveis e variar, se necessário, ao longo do seu tempo de vida útil.⁴¹³

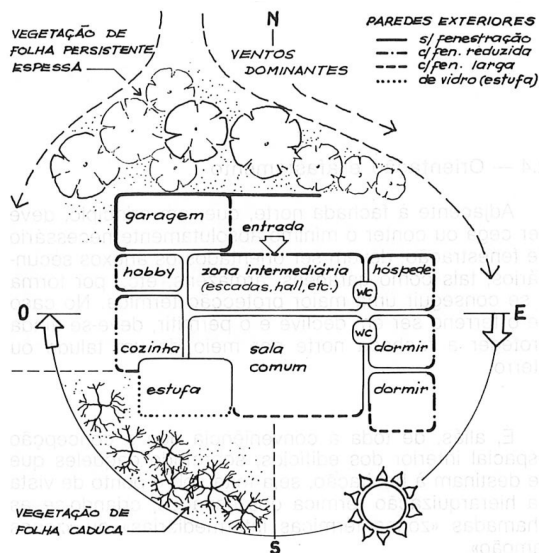
Orientação e Afastamento

Em termos de distribuição programática, deve imperar a consciência de que os espaços orientados a Norte beneficiarão de menores condições de aquecimento solar e portanto, a hierarquização dos espaços deve ser feita em função das suas necessidades de acesso a luz solar directa. As zonas de serviço deverão ser orientadas a Norte, especialmente se se tratar de espaços de anexo secundário como garagens e armazéns. Do ponto de vista da hierarquização térmica, a função das “zonas térmicas intermediárias”, ou “zonas tampão”, é possibilitar a “atribuição” das fachadas com maiores ganhos solares para os espaços de uso comum, e como forma de protecção complementar aos restantes espaços da casa. No interior da construção, deverão ser colocados os espaços com menor dependência de luz solar como as dispensas, e corredores. As fachadas voltadas a Sul deverão ser atribuídas aos espaços de uso principal. A fachada Norte poderá ainda, se a topografia do terreno o

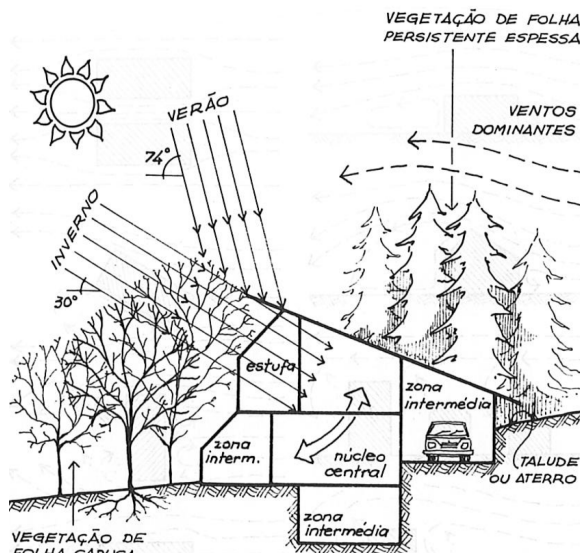
⁴¹¹ MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010. p. 40-43.

⁴¹² MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010. p. 40-43.

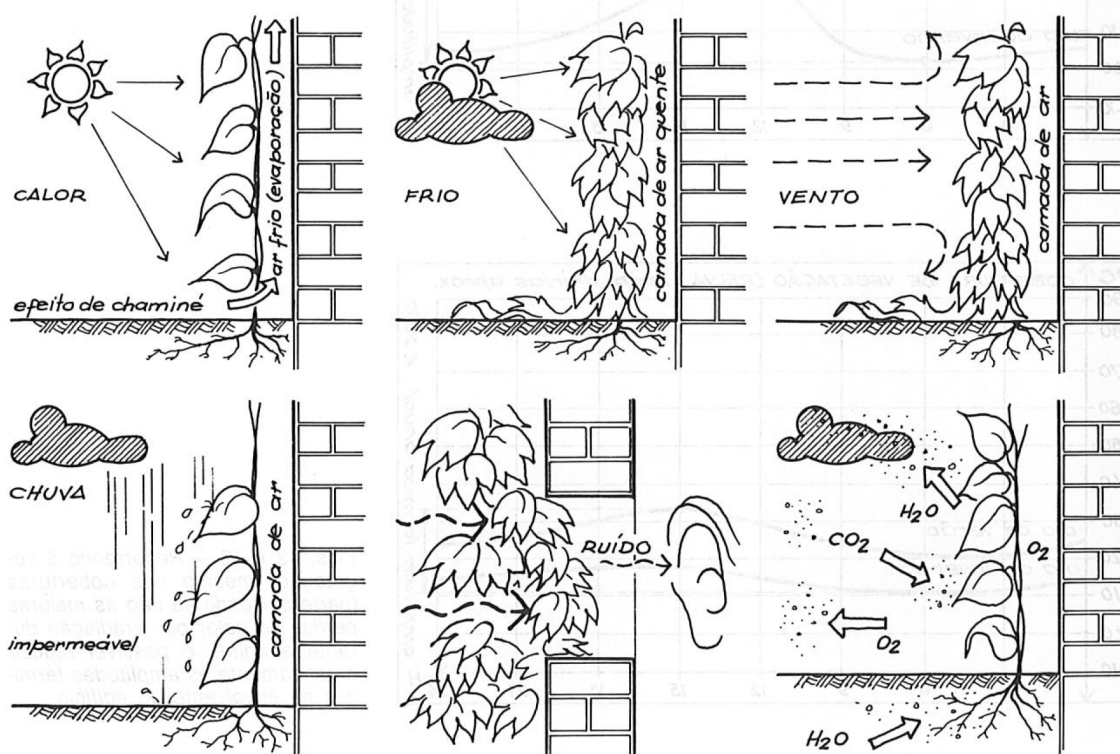
⁴¹³ JOURDA, Françoise-Hélène - *Pequeno Manual do Projecto Sustentável*. Barcelona: Gustavo Gili. 2014. p. 10 -17.



[111]



[112]



[113]

[111] Ilustração, Francisco Moita (1987): Esquema da hierarquização do programa, em planta, e a criação de zonas intermediárias funciona como zonas “tampão”.

[112] Ilustração, Francisco Moita (1987): Esquema do impacto da vegetação e da condição topográfica do terreno na “*optimização do balanço térmico*” da habitação.

[113] Ilustração, Francisco Moita (1987): A consideração de uma segunda pele no edifício constituída por espécies vegetais conforma um conjunto diversificado de aspectos positivos: “*protecção térmica, acústica e renovação do ambiente pela produção de oxigénio*”.

permitir, ser protegida com um talude que reduzirá substancialmente a área exposta, tendo como utilidade tirar partido da reduzida amplitude térmica da terra já que esta, em relação ao ar, apresenta melhores condições de acumulação de calor. O desenho das fachadas deverá considerar ainda a abertura de vãos. Nas fachadas voltadas a Norte, idealmente cegas, as aberturas devem ser em menor número e área, valorizando-se mais a luz constante que ao longo de todo o dia invade os espaços da casa. Nas fachadas Sul, especialmente no Inverno, um maior número e dimensionamento de vãos permitirá um melhor aquecimento dos espaços da casa.⁴¹⁴

Vegetação

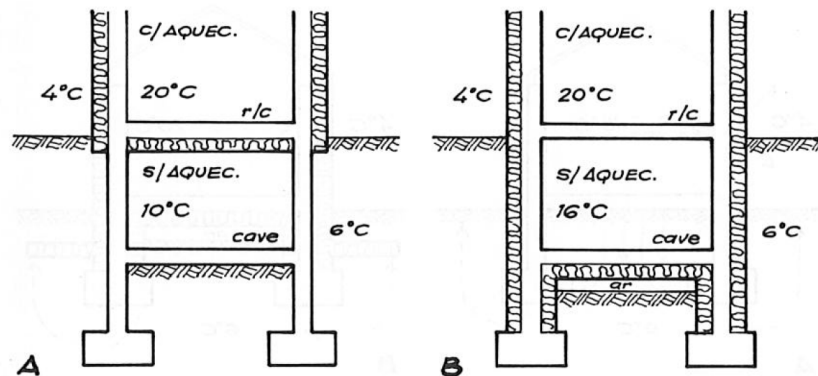
Como forma de equilibrar as amplitudes térmicas, além do equilíbrio entre dimensionamento de vãos e orientação e hierarquização dos espaços internos da casa, poder-se-á aproveitar a natureza como barreira térmica natural. Assim, além de garantir um melhor equilíbrio na regularização das condições climáticas de grande amplitude, a vegetação permite ainda uma melhor integração entre o Homem e a natureza pelo contributo mútuo entre construção e meio geográfico. O que se refere neste contexto, em primeiro lugar, é que a criação de uma barreira vegetal, apesar de representar uma boa forma de protecção contra o calor excessivo, não é suficientemente sólida para resistir a ventos fortes, por estes anularem as diferenças climáticas originadas pela presença de plantas. Assim, deve considerar-se uma boa orientação das fachadas com protecção vegetal e deve considerar-se ainda três possibilidades distintas para pôr em prática esta estratégia de controlo térmico: o uso de plantas de folha perene e densa que oferece uma boa protecção relativamente aos ventos dominantes; o uso de plantas de folha caduca que possibilitam a regularização periódica da temperatura (sendo uma boa opção tanto no verão como no inverno) e ainda as “plantas trepadeiras” que, ao formarem uma camada de ar imóvel criam uma melhor harmonia de condução térmica na superfície exterior (isto é: por formarem um pano distanciado da parede em alguns centímetros, cria um espaço de transição no exterior que tanto trava os raios solares, como o vento, a chuva por impermeabilização, o ruído e a poluição de atingirem a fachada).⁴¹⁵

A escolha de um terreno acarreta ainda uma questão de consciência relativamente à destruição de património natural para a construção. Para evitar perdas irreparáveis de espécies vegetais, interessa conhecer o ciclo de vida das respectivas espécies vegetais bem como o seu tempo de crescimento e ainda compensar a eliminação de espécies vegetais, pela sua reposição, de preferência nas proximidades do local de construção amenizando os impactos no equilíbrio do ecossistema.⁴¹⁶

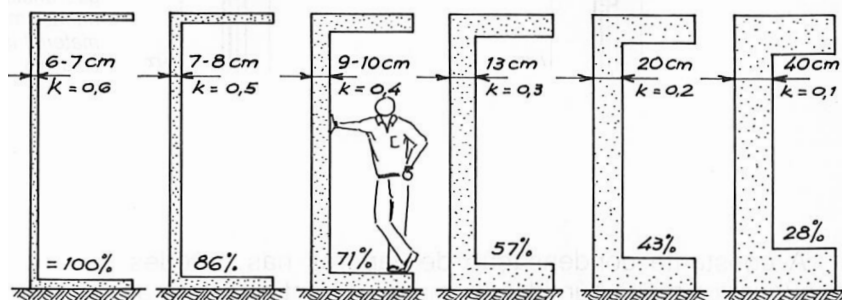
⁴¹⁴ MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010. p. 43-44.

⁴¹⁵ MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010. p. 45-47.

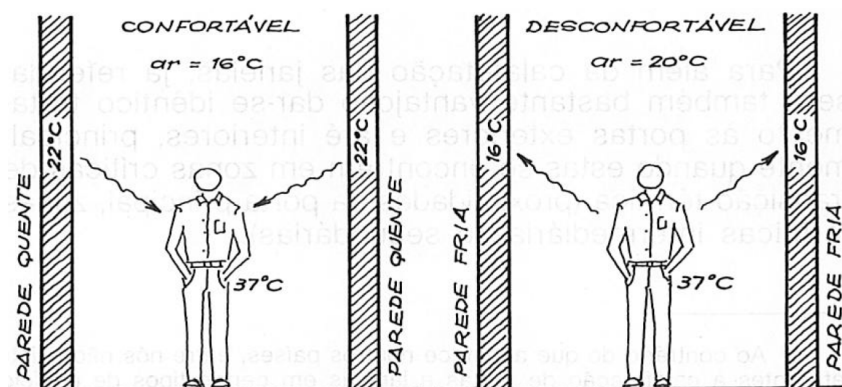
⁴¹⁶ JOURDA, Françoise-Hélène - *Pequeno Manual do Projecto Sustentável*. Barcelona: Gustavo Gili. 2014. p. 8.



[114]



[115]



[116]

[114] Ilustração, Francisco Moita (1987): a aplicação de isolamento no contacto com o terreno é uma estratégia importante para a redução das perdas energéticas através dos elementos estruturais. Ao mesmo tempo, as pontes térmicas advêm da falta de isolamento que protege as superfícies interiores evitando a formação de condensações pela diferença de temperaturas entre o interior e o exterior da habitação.

[115] Ilustração, Francisco Moita (1987): uma parede mais isolada, representa um edifício termicamente mais eficiente.

[116] Ilustração, Francisco Moita (1987): em complemento, a relação da temperatura do ar no interior da habitação e do invólucro construído resulta em variações consideráveis no conforto térmico para o habitante.

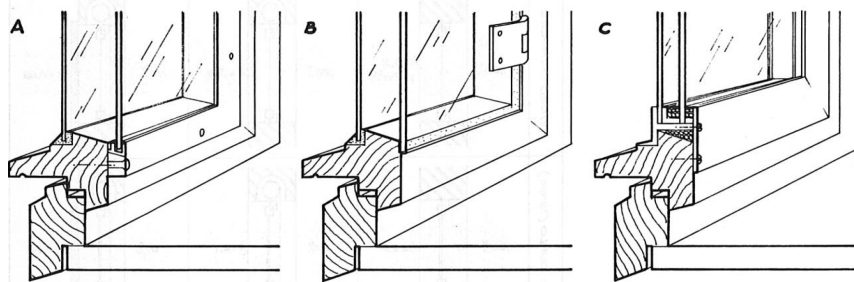
Envolvente: paredes e coberturas

Francisco Moita refere a importância do isolamento térmico da envolvente do edifício (com isto referindo-se à estrutura, caso esta esteja exposta ao ambiente exterior, paredes e cobertura) através do qual se melhora substancialmente a relação de consumos energéticos para o aquecimento dos espaços. Apesar de a questão da determinação dos coeficientes de transmissão térmica, na maioria dos casos, não se aplicar às arquitecturas populares, levanta-se a importância de que os isolamentos seleccionados apresentem resistência à humidade, ao fogo, mecânica (à compressão), à temperatura e aos factores biológicos (como os bolores e os danos provocados por animais). O isolamento do edifício é especialmente importante em três momentos particulares os quais oferecem consequências distintas: nas paredes exteriores, no contacto com o solo e nas coberturas. Ao nível das paredes exteriores, urge notar a possibilidade de pontes térmicas em paredes assimetricamente isoladas, no contacto entre ambientes frios e quentes e a possibilidade de, num espaço mal ventilado, húmido e frio, aparecerem bolores e fungos nas paredes especialmente se a sua espessura se revelar insuficiente para fazer frente às variações térmicas entre o exterior e o interior. No contacto com o solo a elevada condutibilidade térmica deste obriga a um bom isolamento das lajes e partes enterradas, apesar de, por outro lado, as amplitudes térmicas do solo serem inferiores às amplitudes térmicas da atmosfera (portanto, em oposição ao que acontece no ar, as temperaturas do solo revelam-se mais constantes ao longo do dia e da noite). No caso da cobertura impõem-se outras questões, já que estas estão diariamente sujeitas a maiores amplitudes térmicas (durante o dia são mais fustigadas pela radiação solar e durante a noite a libertação de calor é mais rápida).⁴¹⁷ Sobre o aproveitamento das coberturas, apesar de este poder verificar-se pela instalação de painéis ou ainda pelo desenho de coberturas praticáveis (o que facilita a sua manutenção), valoriza-se especialmente o recurso à vegetação como forma de redução das amplitudes térmicas. As coberturas verdes promovem o isolamento e inércia térmica dos edifícios pela existência da camada de substrato que, pelo que já vimos, apresenta uma variação térmica muito inferior à do ar e à da maioria dos materiais de construção. Além, disso, o controlo do carbono e da humidade presentes no ar melhoram substancialmente as condições de vida das zonas urbanas em que estes princípios são praticados.⁴¹⁸

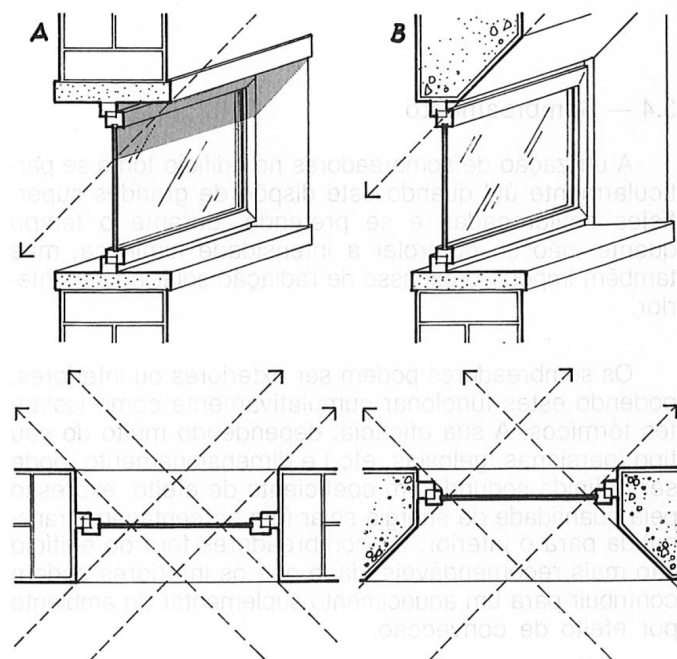
Um edifício com massa térmica “suficiente” é tão importante como escolher materiais que ofereçam bons índices de inércia térmica já que os materiais com maior inércia oferecem o melhor conforto térmico ao edifício e permitem a redução das necessidades de recurso a energia para a amenização das temperaturas tanto no Verão como no Inverno. Se no Verão interessa trabalhar com materiais que façam uma barreira contra o calor (promovendo a frescura dentro dos edifícios), no Inverno a utilidade destes materiais está na absorção de temperatura, possibilitada pela exposição directa aos raios solares e, posteriormente, graças à sua densidade, a libertação lenta desse calor. A compacidade dos edifícios importa para compreender as necessidades de isolamento das fachadas. Há a notar que a zona do planeta onde a construção se implanta determinará a necessidade de uma maior ou menor

⁴¹⁷ MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010. p. 54-59.

⁴¹⁸ JOURDA, Françoise-Hélène - *Pequeno Manual do Projecto Sustentável*. Barcelona: Gustavo Gili. 2014. p. 40.



[117]



[118]

[117] Ilustração, Francisco Moita (1987): o desenho de caixilharias tem um impacto crucial no conforto térmico das habitações já que a sua espessura, quantidade de panos de vidro e, especialmente, o tratamento do encontro entre o vidro e o caixilho representam pontos de consideráveis pontes térmicas. Um variado desenho de fenestrações representa também um contributo fundamental ao aproveitamento das condições de radiação das diferentes fachadas e de protecção de espaços com orientação a quadrantes mais frios.

[118] Ilustração, Francisco Moita (1987): o remate das janelas, bem como a sua localização na fachada (na linha externa ou interna), tornam a sua implementação no projecto mais positiva quando se considera a inclinação solar ao longo do dia e o modo como a radiação solar poderá penetrar os espaços interiores.

compacidade da forma construída e das paredes externas. Para Jourda, interessa que um edifício que seja o mais compacto possível (reduzindo os pontos de trocas de temperatura) e a escolha de materiais de fachada e estruturais que estejam de acordo com o clima, sendo ainda imperativa a redução da impermeabilização do solo já que esta representa um grande impacto sobre o ambiente. Por outro lado, em zonas de clima mais húmido e ameno a opção da compacidade pode colocar-se em tónica inversa, fazendo-se um maior aproveitamento dos ganhos solares e da ventilação natural.⁴¹⁹

Sobre os materiais utilizados, num tipo de construção que se considere sustentável ou “de permanência”, usa materiais “renováveis”, “reutilizáveis”, “recicláveis” e “derivados de componentes de construção já reciclados” são escolhas indicadas no sentido da redução do consumo de recursos e de facilidade de readaptação numa situação de desconstrução e reutilização. Importa também uma reflexão de projecto que dê preferência a materiais disponíveis no local que, além da economia e consciência ambiental (presente na ausência de transporte dos mesmos), representam opções de projecto mais inteligentes e atentas pois um material existente numa determinada zona de construção responderá melhor às condições meteorológicas do que outro importado de uma zona de clima diferenciado.⁴²⁰

Fenestração

A abertura de vãos representa sempre uma acentuação das perdas e ganhos de calor. Quando uma janela está sujeita a ganhos solares directos tanto apresenta ganhos acentuados, como perdas acentuadas e, portanto, uma amplitude térmica precisa de ser compensada com outras estratégias, apesar de uma frincha mal calafetada ou mesmo a alta capacidade de transmissão térmica do vidro contribuírem para originar pontes térmicas de difícil controlo no edifício (como solução, actualmente, as persianas, os vidros duplos e os isolamentos interiores oferecem respostas satisfatórias aos desequilíbrios térmicos dos vãos nas construções). Moita defende que o desenho dos vãos aconteça em função de um plano diferenciado de fenestrações através do qual se potencie ganhos solares específicos de acordo com as necessidades dos espaços. Segundo esta lógica, mesmo os espaços a Norte poderão usufruir de vãos que façam o aproveitamento da luz constante desse quadrante. Mas outro facto a ter em consideração é a correspondência entre as fachadas com janelas (e o seu dimensionamento, forma e tipo) e as frentes do edifício menos fustigadas pelo vento. O remate destes vãos poderá ser feito de um modo que permita o maior aproveitamento dos raios solares no Inverno.⁴²¹

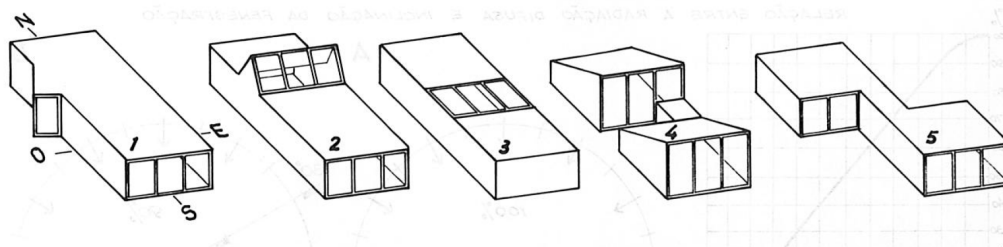
Por outro lado, a forma de organização e distribuição funcional propostas genericamente por Moita (que coloca os espaços comuns voltados a Sul e, portanto, valorizando a incidência dos raios solares em função das necessidades dos espaços) não representa uma verdade inquestionável já que os espaços sombreados e a ventilação cruzada são, também, factores positivos a equacionar no desenho das obras. Jourda afirma que as janelas devem “*ser dimensionadas em função da orientação solar da fachada onde se situam, dos eventuais sombreamentos e da profundidade dos ambientes internos*”, reforçando que o desenho das fachadas de um edifício, ainda que este abarque uma actividade única, precisa de ser variado e adequado à sua orientação.⁴²²

⁴¹⁹ JOURDA, Françoise-Hélène - *Pequeno Manual do Projecto Sustentável*. Barcelona: Gustavo Gili. 2014. p. 29 e 54.

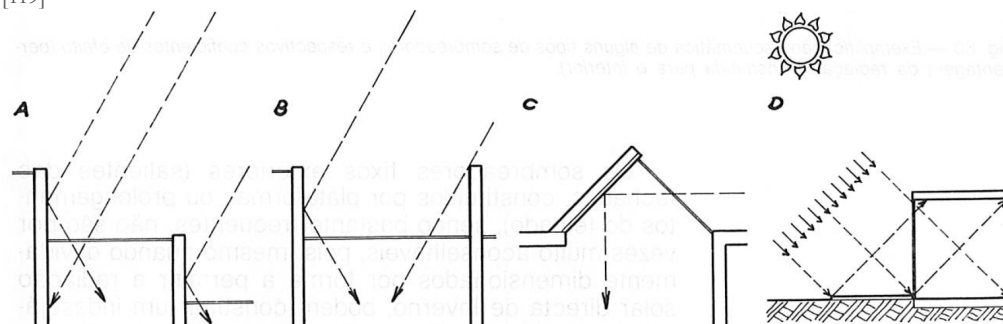
⁴²⁰ JOURDA, Françoise-Hélène - *Pequeno Manual do Projecto Sustentável*. Barcelona: Gustavo Gili. 2014. p. 46-48.

⁴²¹ MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010. p. 59-62.

⁴²² JOURDA, Françoise-Hélène - *Pequeno Manual do Projecto Sustentável*. Barcelona: Gustavo Gili. 2014. p. 21 e 33.



[119]



[120]

[119] Ilustração, Francisco Moita (1987): um plano diferenciado de fenestrações não se prende exclusivamente com questões de resistência e de conforto térmico. Outra alternativa no desenho de fenestrações é a consideração de pontos de iluminação zenital, ou reflectida em panos de parede de cor clara, quando uma fachada se oriente, por exemplo, a Norte.

[120] Ilustração, Francisco Moita (1987): a utilização de superfícies reflectoras permitem compensar a falta de luz directa nos vãos orientados a Norte e, ainda, a amplificação dos efeitos de iluminação quando utilizadas superfícies reflectoras, sejam elas uma parede branca, uma “torre” ou um material, no piso exterior, que seja reflector.

Também as estratégias de iluminação poderão ser trabalhadas através da abertura de vãos (que funcionam paralelamente à ventilação cruzada). Estas podem ser aplicadas através do desenho de edifícios com superfícies reflectoras (que tenham espelhos ou então através de superfícies lisas e de cor clara) que promovam a “condução” dos raios solares a outros espaços. A característica principal destes vãos é garantirem iluminação ampla em zonas centrais dos edifícios. Neste caso, as torres de exaustão tanto servem como elementos de refrigeração como, em certos casos, ganho solar por reflexo.⁴²³

Ventilação

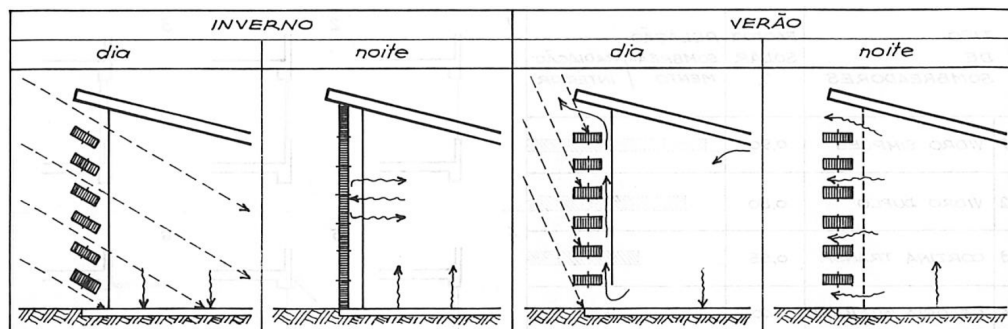
A ventilação, quando bem estudada, representa um forte contributo ao conforto do ambiente dos edifícios. O conforto fisiológico, que depende da temperatura e velocidade do ar, da humidade relativa e da temperatura das paredes, pode ser assegurado ou posto severamente em causa se estes factores do arejamento dos espaços não for devidamente considerado. A ventilação natural é, no contexto de uma arquitectura “*passiva*”, bioclimática, ou mesmo “*consciente*”, a opção mais evidente em termos de economia (construtiva e de manutenção) e eficaz para harmonizar os níveis de conforto térmico. Para isso é, no entanto, imprescindível que a geometria, o dimensionamento e o tipo de aberturas planeadas estejam desenhados com vista à promoção da renovação do ar dentro das edificações e não apenas das necessidades de boa iluminação natural. O que, por outro lado, no tratamento das janelas representa uma perda da qualidade do ar e do conforto das habitações é, por exemplo, o excesso de entradas de ar (originados por maus isolamentos das caixilharias e das portas). Este aspecto pode ser tratado por via da calafetação de aberturas, pela criação de portas guarda-vento ou ainda por um desenho de elementos extra-edifício que contribuam para o controlo das entradas nas construções (no desenho de muros, paredes de vidro ou o desenho das entradas com recurso a vegetação que faça uma barreira protectora).⁴²⁴

Sobre o desenho de elementos de sombreamento e o seu impacto na ventilação dos edifícios, Jourda refere possibilidades desde os jardins verticais às lâminas orientáveis. O que é importante colocar em destaque no desenho destes elementos é que, além de precisarem de ser aplicados em posição paralela à fachada que vai ser protegida (para melhor garantir a barreira em relação aos raios solares), é necessário existir alguma distância em relação à mesma como forma de garantir que a renovação do ar entre a janela sombreada e a persiana ou as lâminas não seja interrompida.⁴²⁵ Um elemento de sombreamento pode ser, além de um contributo importante ao resguardo relativamente aos raios solares mais agressivos, uma boa estratégia de ventilação, por permitir uma circulação de ar mais contida que permite a refrigeração contínua das superfícies envidraçadas.

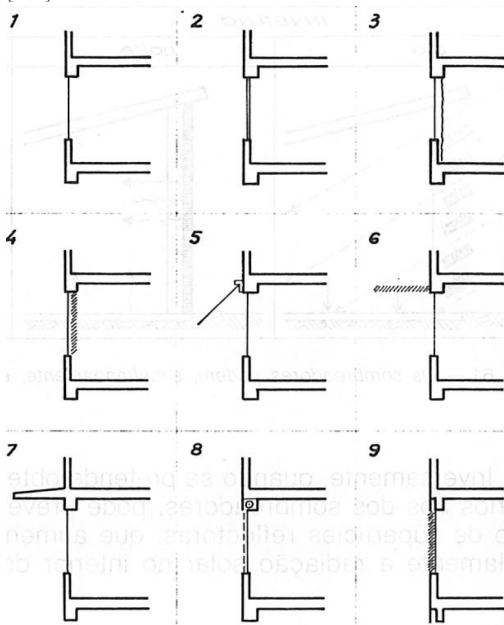
⁴²³ JOURDA, Françoise-Hélène - *Pequeno Manual do Projecto Sustentável*. Barcelona: Gustavo Gili. 2014. p. 56-58.

⁴²⁴ MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010. p. 65-69.

⁴²⁵ JOURDA, Françoise-Hélène - *Pequeno Manual do Projecto Sustentável*. Barcelona: Gustavo Gili. 2014. p. 62.



[121]



[122]

[121] Ilustração, Francisco Moita (1987): numa situação inversa, os elementos de sombreamento aplicados na habitação poderá trabalhar como uma “segunda pele” do edifício, formando, inclusivamente, uma barreira térmica à noite quando os elementos do invólucro do edifício começarão a libertar o calor acumulado ao longo do dia.

[122] Ilustração, Francisco Moita (1987): também os elementos de sombreamento fixos representam uma alternativa viável à protecção dos edifícios da excessiva radiação solar. Porém, serão mais eficientes quando aplicados pelo exterior do edifício.

Na existência de vãos de grande dimensão com igualmente considerável exposição solar é inevitável considerar a opção de utilizar elementos de sombreamento. Neste caso, especialmente no verão, quando a intensidade de radiação solar é superior ao resto do ano, os elementos de sombreamento permitem não só o controlo das temperaturas como também o excesso de luz no interior dos edifícios. O que Moita refere relativamente à colocação destes elementos é que ela deve ser feita exteriormente, onde os impactos na redução do desconforto pelo excesso de luz solar, será mais eficaz podendo estes funcionar de forma articulada com as necessidades diárias (ou seja, podem ser amovíveis ou reguláveis) ou fixos (com a consequência de no Inverno provocarem uma perda acentuada de ganhos solares). Independentemente da preferência de aplicação estes formam ainda uma segunda camada de isolamento térmico já que promovem a protecção dos elementos envidraçados, onde, dizíamos no segmento anterior, as perdas e ganhos de calor podem ser, em determinados momentos do dia ou do ano, excessivos. Por outro lado, refere também que um estudo de forma e fenestração que permita o ganho de radiação solar pode ser usado em coordenação com os vãos sombreados. Isto é, ao fechar temporariamente a entrada de luz num vão, pode compensar-se o acesso à luz do sol, mais suave, por exemplo, com aberturas que, pela capacidade de reflexo, promovem o acréscimo de luz difusa dentro dos espaços. Também a vegetação é apontada como uma boa forma de sombreamento se for preparada uma estrutura (como uma pérgula, por exemplo) sobre a qual a planta possa pousar e crescer. Esta solução é de todas a mais económica.⁴²⁶

Além do sombreamento com recurso a espécies vegetais de folha perene ou caduca, Jourda refere o *brise soleil* (além de persianas e toldos) e o desenho de edifícios em que as varandas e os balcões são pensados como elementos sombreadores que, aliados à fácil ventilação natural, promovem a redução das amplitudes térmicas, especialmente no verão, e a redução da dependência em sistemas eléctricos para o condicionamento do ar.⁴²⁷

No entanto, não só de elementos de sombreamento como as portadas, *brise soleils*, e outros, se trata a harmonia térmica e de iluminação da construção. Como já referido por Moita, e reforçado por Jourda, a organização funcional dos espaços do edifício podem potenciar a criação de espaços de transição. Se Moita referia espaços de transição internos, Jourda fala de espaços de transição exterior-interior, isto é, usar espaços cuja necessidade de conforto térmico não seja tão urgente como barreira envolvente aos espaços de maior uso e de necessidade de melhor protecção térmica. Assim, entre os ocasionais ganhos solares e os ganhos térmicos advindos das perdas dos espaços mais internos do edifício, estas zonas representam uma barreira térmica sem custos adicionais e extremamente funcional.⁴²⁸ O que mais interessa referir sobre os elementos de sombreamento é que, apesar de a sua instalação não ser urgente desde a construção dos edifícios, a sua contabilização é da máxima importância para que, no futuro, atendendo a possíveis novos usos dos espaços internos e justificando-se a instalação de algum dispositivo de protecção solar, esta seja facilitada pela consideração prévia da sua existência.⁴²⁹

⁴²⁶ MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010. p. 63-64

⁴²⁷ JOURDA, Françoise-Hélène - *Pequeno Manual do Projecto Sustentável*. Barcelona: Gustavo Gili. 2014. p. 36.

⁴²⁸ JOURDA, Françoise-Hélène - *Pequeno Manual do Projecto Sustentável*. Barcelona: Gustavo Gili. 2014. p. 37.

⁴²⁹ JOURDA, Françoise-Hélène - *Pequeno Manual do Projecto Sustentável*. Barcelona: Gustavo Gili. 2014. p. 60.

Protecção contra chuvas e Aproveitamento de Águas Pluviais

As mesmas estratégias de sombreamento poderão ser úteis ainda à protecção contra chuvas e temporais. Os balcões e as varandas, além de promoverem a criação de sombras muito semelhantes ao efeito do *brise soleil*, tornam mais protegidas áreas que, sem o desenho destas estruturas, ficariam directamente expostas aos efeitos da chuva e do vento. Sobre o aproveitamento das águas, Jourda afirma que este pode ser feito tanto em coberturas e fachadas como nos pisos desde que aconteça estrategicamente suportados pelo planeamento de cisternas e tanques de recolha. Outra alternativa é o tratamento das “*águas cinzas*” (ou residuais) através da fitorremediação. Todas estas estratégias de aproveitamento e reutilização representam soluções à sobrecarga das redes de esgotos (quando existem), a redução dos riscos de inundação mas, mais importante, a possibilidade da reutilização das águas pluviais para variados fins do dia-a-dia que permitem um melhor aproveitamento dos recursos naturais e um menor consumo de água canalizada.⁴³⁰

⁴³⁰ JOURDA, Françoise-Hélène - *Pequeno Manual do Projecto Sustentável*. Barcelona: Gustavo Gili. 2014. p. 37-39.

⁶| “Entre Douro e Minho Litoral”:
3 Casos de Estudo.

“Entre Douro e Minho”: 3 Casos de Estudo

“A relação entre natureza e construção é decisiva na arquitectura. Esta relação, fonte permanente de qualquer projecto, representa para mim como que uma obsessão; sempre foi determinante no curso da história e apesar disso tende hoje a uma extinção progressiva.”⁴³¹

A tentativa de leitura da transversalidade dos valores da arquitectura e ter presente que esta se desenvolve com os olhos postos na morada Humana e no Lugar, conduziu a que neste trabalho a sua leitura fosse estabelecida com o reconhecimento de três grandezas que poderiam ser relacionadas e observadas em estrita cooperação. Referem-se o Regionalismo, a Modernidade e a Permanência.

Conforme afirma Siza, na expressão citada, a relação da arquitectura com a natureza e com o seu meio (que pode inclusivamente não ser exclusivamente natural), não só é essencial à definição do seu sentido de existência, mas torna-se evidente como acto irreflectido quando se considera que um projecto de arquitectura é algo irreplicável, mesmo que seja desenvolvido com o auxílio de bases que se possam aplicar noutros pontos. A arquitectura enraíza-se nos lugares e nas pessoas, e estas, por sua vez, têm um papel determinante na configuração dos lugares e dos edifícios, porque vêm determinar, no conjunto das suas necessidades diárias, ofícios e dinâmicas sociais, a função a que a arquitectura terá que responder de forma prática.

Como forma de confirmação de uma impressão - de que a ligação entre aspectos vernaculares e a erudição da arquitectura moderna sempre foi apanágio da arquitectura portuguesa - estudam-se três obras distintas, e a seleção destas obras foi motivada essencialmente por três factores. Em primeiro lugar interessava desvendar as influências ou tendência arquitectónicas presentes na configuração dos edifícios, fossem elas modernas, populares ou já uma fusão destas duas atitudes possíveis perante as linguagens disponíveis. Em segundo lugar, interessava que esta leitura revelasse possíveis consequências de uma lição essencial gerada pelas conclusões do Congresso de 1948 e cuja razão havia sido averiguada no Inquérito, mas simultaneamente de que forma estas lições do contacto com o popular, ou com o empírico, se haveriam de transformar em desenho de arquitectura e em fonte de saber construtivo. E em terceiro lugar, atender a uma possível ligação geracional entre os arquitectos cuja obra, por sua vez, explane melhor do que as palavras a transição desta sensibilidade à contemporaneidade.

No que se relaciona com as possíveis influências arquitectónicas, as obras parecem reflectir um processo que evoluiu desde a arquitectura de linguagem assumidamente inspirada por Le Corbusier, até ao acordo mais evidente entre lugar e construção independentemente do estilo. Na Casa das Marinhas detecta-se uma forte tendência Corbusiana que, porém, parece incorporar sinais do mundo popular, na Casa de Férias em Ofir a tradução da mensagem do Inquérito e o trabalho sobre o real parece ser representada no seu expoente máximo, e na Casa de Chá da Boa Nova o acumular de experiências resulta numa construção sobre o real que apesar de não ser directamente influenciada pelo Inquérito, em si próprio, entra em evidência com uma série de lições que resultam do mesmo.

⁴³¹ SIZA VIEIRA, Álvaro - *Imaginar a evidência*. Lisboa : Edições 70, 2000 p. 17.

Simultaneamente, em termos geracionais os três arquitectos reflectem “fases” distintas da Modernidade portuguesa, porém deixando claro o processo de metamorfose a que esta se sujeitou e, mais importante, um processo de consciência sobre a ligação à terra e sobre a incomparabilidade da proposta arquitectónica. Ressalva-se, neste contexto, que tanto Alfredo Viana de Lima como Fernando Távora terão tido contacto com o CIAM e, portanto, com os arquitectos modernos justamente no período da reformulação do pós-guerra de 1945, e que Álvaro Siza Vieira trabalhou no gabinete de Fernando Távora no início da sua carreira, assim como, a título de exemplo, António Menéres que percorreu a zona 1 do Inquérito, o que se crê, poderá auxiliar à leitura da continuidade da transmissão da mensagem fundamental do IAR.

Também em termos geográficos se pode fazer um esclarecimento prévio. Apesar de não podermos considerar levianamente que as três obras se fixam no território da região Minhota, no Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal as zonas do Douro e do Minho foram entendidas em continuidade, numa faixa que se alongava quase até Coimbra. Se posteriormente a região de Coimbra foi extraída da zona 1, pela evidência de se tratar de uma zona de transição, o mesmo não podemos afirmar existir entre o que hoje é demarcadamente o Minho e o Douro. As estratégias de apropriação territorial revelam que a região de “Entre Douro e Minho” era, e ainda é, detentora de uma continuidade arquitectónica e cultural que ultrapassa as barreiras físicas e conceptuais. Do mesmo modo se lê a arquitectura portuguesa. Denunciando um processo de metamorfose constante ela não rejeita, nem altera liminarmente, antes adequa novas referências ao seu contexto.

Com o auxílio da sistematização proposta por Francisco Moita em 1987 sobre os princípios da arquitectura solar passiva (úteis tanto do ponto de vista do elemento figurativo, como do ponto de vista dos princípios subjacentes explanados nas ilustrações analisadas), segue-se uma reflexão sobre o processo projectual de três obras portuguesas situadas entre o Douro e o Minho. Através destas, revelando um conjunto de soluções distintas para as mesmas questões, se espera confirmar um conjunto de constantes do modo português de encarar o acordo entre erudito e empírico.

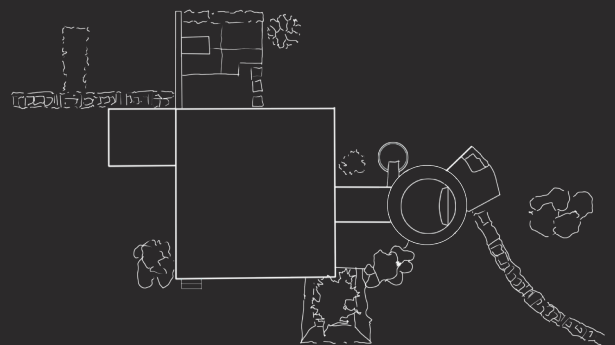
[123] Mapa geográfico actual da região de “Entre Douro e Minho Litoral” (2018).

[124] Planta do Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal reinterpretada pela autora (em sobreposição).



6.1| Casa das Marinhas

Alfredo Viana de Lima



[125] Desenho de
implantação esquemático
da casa das Marinhas,
Alfredo Viana de Lima. esc
1/500

Arquitecto: Alfredo Viana de Lima

Data do projecto: 1953 (início).

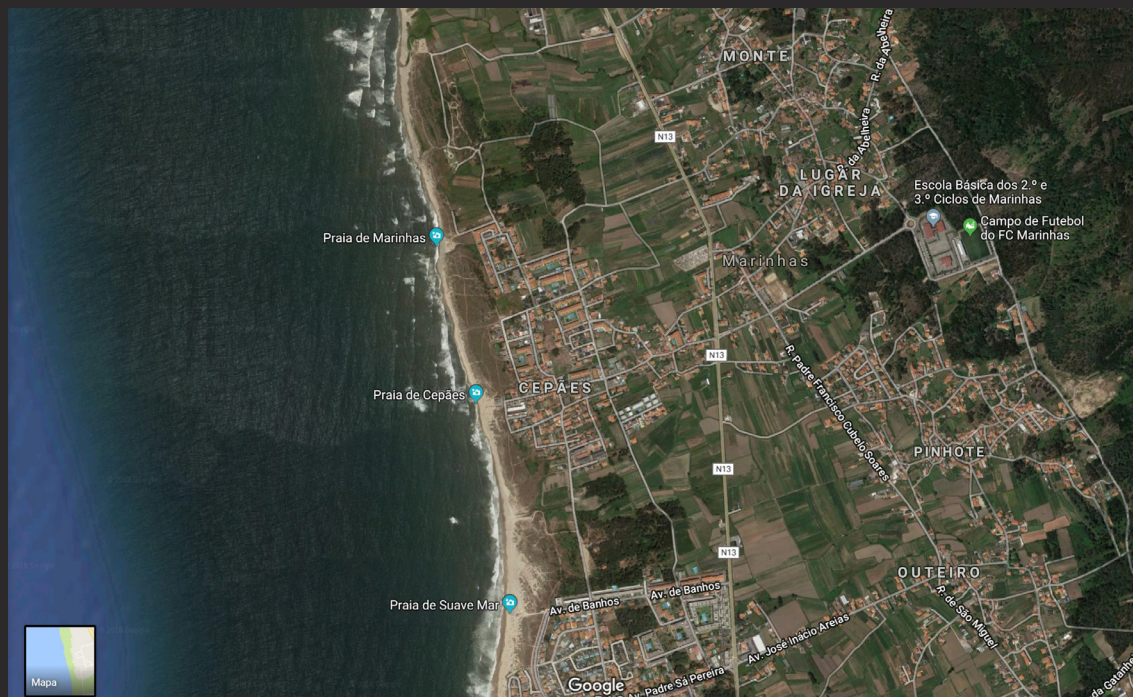
Data de construção: 1954-57.

Localização: Estrada Nacional nº 13, Marinhas, Esposende.

Memória Descritiva

“A pequena moradia a construir na freguesia das Marinhas, junto da estrada nacional e ao quilómetro 47-700, consta de dois pisos. No primeiro piso ou seja no rés-do-chão, ficam instaladas as seguintes peças: hall, corredor com armários, as salas de jantar e estar, entrada de serviço e arrumos. Os abrigos, são conforme se pode vêr pelas plantas, protegidos do vento norte e constituem os prolongamentos das respectivas salas. No segundo piso ou seja no andar, ficam os quartos de dormir, banho, ateliér, varanda, corredor e hall que servirá também de quarto. A construção é constituída por um moinho existente e por uma parte nova que tem a forma rectangular. As paredes serão construídas em pedra rústica, placas de fibro-cimento e tijolo rebocado. Todas as paredes exteriores serão cerezítadas e o pavimento do rés-do-chão será em tijoleira assente em betonilha. O tijolo armado será usado no pavimento do andar e em toda a cobertura a qual será impermeabilizada pelo sistema RAL-LYON. O azulejo ou outro material idêntico, será usado no revestimento das paredes do quarto de banho e da cozinha e, o mozaico hidráulico, será usado nos pavimentos das mesmas peças. O parquet de madeira será usado em todos os pavimentos interiores excepto naqueles onde leva mozaico ou tijolo prensado. A madeira de casquinha será usada em toda a esquadria exterior e a instalação eléctrica será feita de acordo com os regulamentos bem como a distribuição de água fria e quente.

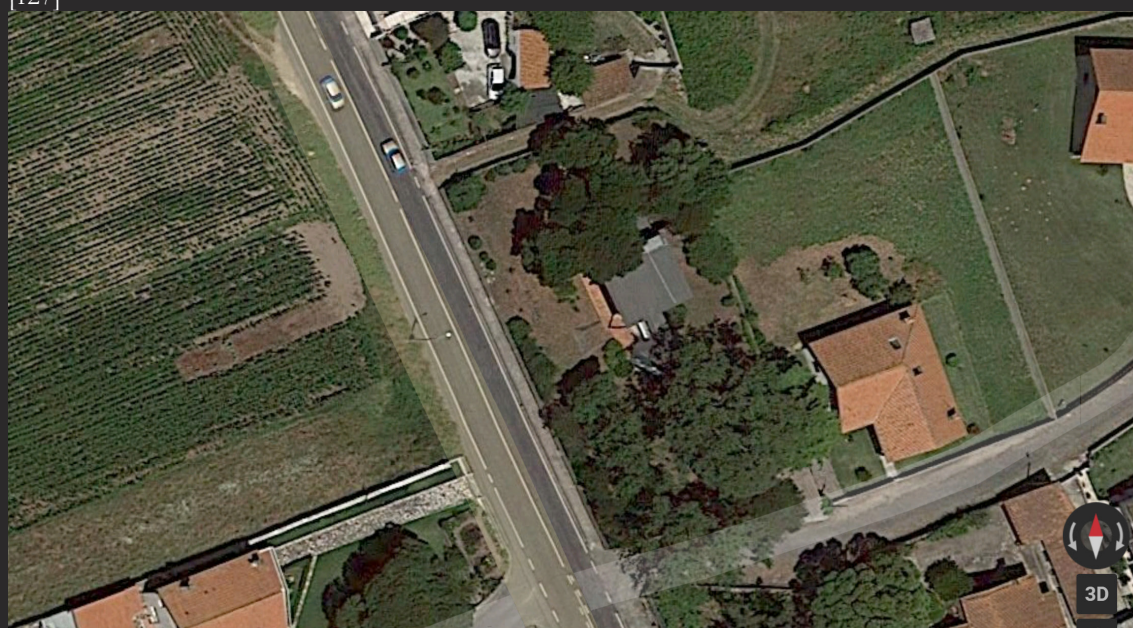
Porto, 18 de Maio de 1954
Viana de Lima”



[126]



[127]



[128]

[126] Planta geográfica da região de Marinhãs, Esposende.
 [127] Planta geográfica da região de Marinhãs, Esposende.
 [128] Planta geográfica da região de Marinhãs, Esposende.

Conforme referido na memória descritiva, de face para a estrada nacional, o edifício surge junto “ao quilómetro 47-700”⁴³², numa zona que, na altura, como hoje, se configura entre energias opostas: se, por um lado, é o acelerado movimento de uma via nacional muito frequentada que caracteriza aquela faixa que conduz a Viana do Castelo e Caminha, por outro lado, é a “ruralidade” e o “isolamento”⁴³³ de Marinhas, e das planícies extensas do cultivo de milho e hortícolas que se estendem até à duna da praia, que pontuam o território onde a obra se ergue. Apesar das propostas iniciais estudadas para a Casa (que em certos aspectos, fazem pensar que também a escolha do terreno passou por diversas fases), o terreno com um “moinho de vento arruinado” nas proximidades da estrada nacional nº13 era um local do qual o arquitecto estava distanciado desde a infância, mas ao qual manteve ligações familiares.⁴³⁴

Não obstante as razões emocionais que possam estar na origem da obra construída, observar-se-ão na Casa das Marinhas razões de ordem diversificada que têm a sua origem em inspirações em contraste em que Viana de Lima se baseia na busca de um processo arquitectónico que não se fixa no tempo ou no estilo. Conforme é entendido numa análise global da sua obra, a Carta de Atenas encontrou em Viana de Lima um dos mais francos seguidores, que, em contexto nacional, a aplicava em edifícios e planos urbanos⁴³⁵, razão pela qual se veio a tornar membro da Associação Internacional Le Corbusier, em 1969. Por outro lado, a sua filiação à ODAM surge numa certa suspeição relativamente à arquitectura da Carta de Atenas, mesmo no Porto, onde, apesar de se compreender já um pouco melhor o que era pretendido com as propostas do documento, permanecia alguma incompreensão relativamente às “inovações arquitectónicas” estrangeiras,⁴³⁶ já que estas, muitas vezes, surgiam em profunda desarticulação com as condicionantes e elementos identitários dos locais.

A localização e geografia, originalmente referidas ao terreno de implantação (às suas características e condicionantes climatéricas) - as circunstâncias, como diria Távora - revelam um conjunto de características particulares. Em primeiro lugar, o terreno de construção distingue-se pelo posicionamento entre a serra de S. Lourenço, a Nascente, e a praia, a Poente. E nesse espaço intermédio, a análise de imagens retiradas do *google maps* permite compreender que a zona de implantação, apesar de uma tendência para a agricultura e uma planície que se estende até ao mar, já separada destes pela estrada nacional, apresenta uma massa de árvores que, numa vista de satélite, chega a impedir a leitura do que por debaixo de pinheiros e choupos acontece. Esta é, na verdade, uma referência que se observará muito caracteristicamente, também, em Ofir, mas marcando as suas posições em todo o concelho de Esposende: um concelho dividido entre a costa plana e o monte, com praias de pendente controlada ou mais acentuada, arborizado, com espécies autóctones que vão pontuando o território nas zonas poupadas pela agricultura e pela urbanização, e servem de protecção

⁴³² VIANA DE LIMA, Alfredo - *Memória Descritiva*. C. M. de Esposende, datada de 18 de Maio de 1954.

⁴³³ CASTRO, Carmen - *Viana de Lima, 1913-1991*. Vila do Conde: QuidNovi, 2011, p. 55.

⁴³⁴ RODRIGUES, Luís Ferreira - *Intimidade, simplicidade e beleza* in VIANA DE LIMA - *Casa das Marinhas, Esposende*. Esposende: Município de Esposende, 2013, p. 138.

⁴³⁵ Notoriamente seduzido pelos modelos modernos inspirados por Le Corbusier, Viana de Lima havia já projectado, em 1950, a casa Maria Borges, na avenida Brasil no Porto, projecto onde explorava fielmente os princípios da construção moderna. Entre eles, a volumetria, os envidraçados, a fluidez dos espaços internos, o princípio da libertação das estruturas, e o tema do terraço e da cobertura plana eram um ex-libris in FERNANDEZ, Sérgio - *Percursos: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 81.

⁴³⁶ CASTRO, Carmen - *Viana de Lima, 1913-1991*. Vila do Conde: QuidNovi, 2011, p. 13-14.

relativamente aos ventos do Norte que, por norma, representam uma marca da região. Reconhece-se um terreno de pendente controlada, que, por se encontrar no arranque de uma vasta zona de regadio, permite que o edifício se alinhe a uma cota constante, no sentido longitudinal, de Norte para Sul.

Por comparação com os desenhos e princípios explicitados por Francisco Moita - do estudo do movimento do sol e aproveitamento das pendentes do terreno para melhor implantação e protecção das construções, revelador de um cuidado entendimento da região, das suas condições geográficas e atmosféricas, bem como uma forma eficiente de maximizar os ganhos solares por todas as frentes do edifício, quando possíveis e proveitosas, e a protecção de fachadas menos beneficiadas pela luz solar directa (e cuja informação, em certos aspectos, é complementada por Hélène Jourda) -, afirma-se a necessidade de uma consciente disposição de volumes, que tenha em linha de conta os ventos dominantes. Apesar da existência da arborização no terreno específico, estes encontram alguma permeabilidade ao nível do solo onde não se beneficia da densidade de copas de espécies vegetais.

Como processo de interpretação do sítio, é perceptível a necessidade de fazer o aproveitamento da deslocação do sol de Nascente-Sul-Poente contando que a fachada Norte será sempre, não só menos beneficiada de luz solar, como ainda, mais agredida pelos ventos, bem como o facto de se tratar de um terreno de pendente pouco pronunciada, o que (a não ser que houvesse um impacto de movimentação de terras profundo) não abre possibilidade a que a protecção relativamente aos ventos dominantes e à luz solar intensa de Poente se possa fazer com recurso à integração da casa no “chão” (conforme sugere Moita, pelo aproveitamento de taludes e desníveis acentuados e a sua articulação com a distribuição do programa dos edifícios).

O conjunto final da obra aproveitará uma estrutura pré-existente e será pelo encontro entre a linguagem a herança da construção e arquitectura Modernas e a herança e consciência sobre os saberes populares que melhor se definirá a Casa das Marinhas.

Pelo exposto no segmento anterior, esta obra é assumida, na sua forma e na sua essência, como um conjunto de volumes que se implantam no terreno, mas cuja ligação a este não se alcança pela “diluição” na geografia do sítio. A Casa das Marinhas é constituída por dois volumes que formam os espaços principais da casa, unidos por um paralelepípedo. Um primeiro volume, uma estrutura rural pré-existente - um moinho de vento - e uma forma rectangular, que se anexa ao moinho⁴³⁷, conformam os principais espaços de utilização da casa e um edifício que evoca dois mundos distintos - o novo, o moderno, e o regional - para a consolidação de uma obra, cujas particularidades, resultam na sua referência e destaque na arquitectura portuguesa do século XX.⁴³⁸

Tinham-se passado já dois anos desde o congresso CIAM de 1951, onde os princípios da Carta de Atenas entravam em revisão, e será seguro afirmar que, por esta altura, aparecer em Portugal uma obra com esta configuração representava, em certo ponto, uma antecipação daquilo que mais tarde se haveria de ver estabelecido a nível internacional, no contexto de uma arquitectura mais humana e mais enraizada.

Para Sérgio Fernandez, se colocarmos a arquitectura Portuguesa em três momentos cruciais, a Casa das Marinhas colocar-se-á como a síntese mais expressiva do encontro directo entre arquitectura Corbusiana e as premissas do inquérito.⁴³⁹ Apesar da objectualidade da construção, é perceptível um esforço de adaptação da forma ao sítio, num desenho de implantação que seja muito rigoroso com as linhas naturais do chão e com a possibilidade de, pela orientação dos volumes, maximizar o aproveitamento das qualidades do local, mas ao mesmo tempo, fazê-lo de acordo com a espacialidade moderna e com as qualidades da construção do seu tempo. Observando alguns dos desenhos iniciais da obra (e pondo-se até a hipótese de que o processo de obra tenha passado inicialmente por outro terreno de implantação, a avaliar pela orientação diversificada entre propostas e pelo desenho sinuoso do topo Poente do terreno nas primeiras propostas⁴⁴⁰), em termos de forma, destaca-se uma linha transversal às três propostas distintas: seguindo os preceitos formais mínimos modernos, o conjunto projectado faz-se integrando uma estrutura rural característica da região e uma estrutura que, na sua linguagem moderna, se adapta ao local.

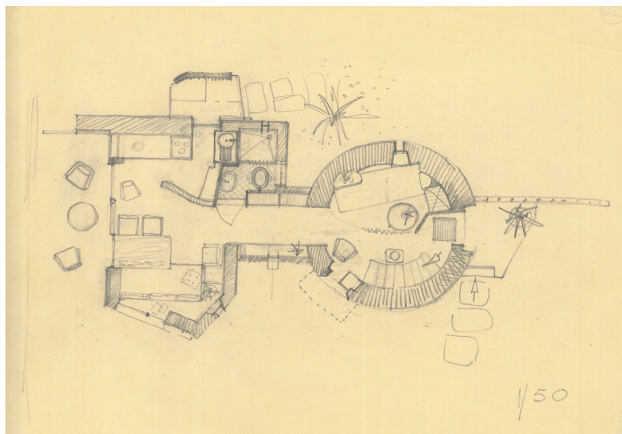
Contrariamente aos projectos que se analisam no seguimento deste, o processo da Casa das Marinhas revela que esta atravessou várias fases de evolução, que se prendem directa e intimamente com o facto de se tratar de um projecto para o próprio (o que lhe deu, consideravelmente, maior liberdade de experimentação e maturação), e, consequentemente, a impressão (suscitada pelos desenhos em corte) de existir, como resultado dessa liberdade, um processo complexo de reflexão e, acima de tudo, de busca de uma ideia de casa própria e muito enraizada na região. Manuel Mendes afirma que, na 1ª fase do projecto, Lima apenas estudou uma leve extensão do moinho como “*um gesto formal para um facto arquitectónico novo: entre a preexistência e a estrada, praticamente debruçada sobre esta, formalizar uma espécie de pavilhão (no qual o corpo cilíndrico era a base da composição) pautado de preceitos formais mínimos da convenção*”

⁴³⁷ “A construção é constituída por um moinho existente e por uma parte nova que tem a forma rectangular.” VIANA DE LIMA, Alfredo - *Memória Descritiva*. C. M. de Esposende, datada de 18 de Maio de 1954.

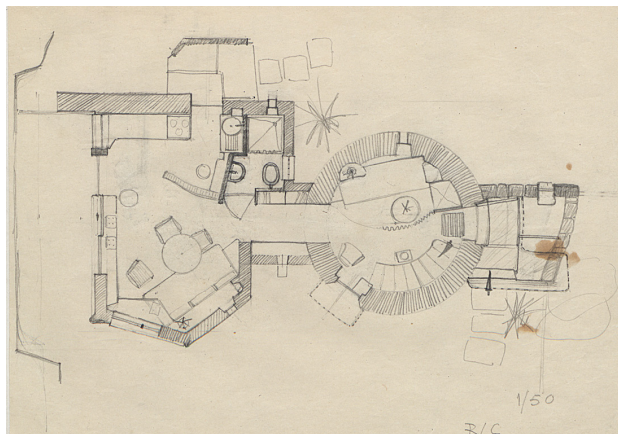
⁴³⁸ CASTRO, Carmen - *Viana de Lima, 1913-1991*. Vila do Conde: QuidNovi, 2011, p. 55.

⁴³⁹ FERNANDEZ, Sérgio - Conversas informais com Bruna Nunes, 2018.

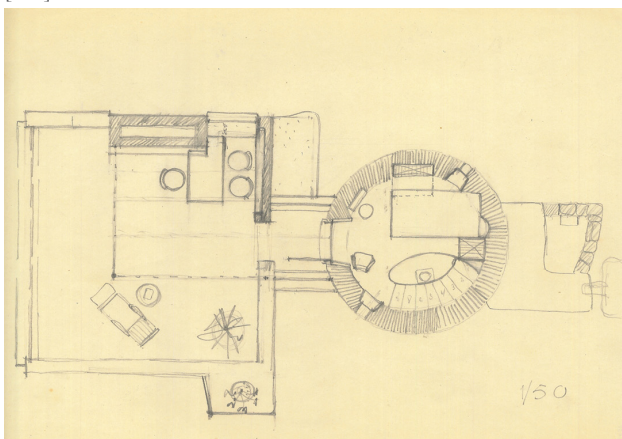
⁴⁴⁰ GUERREIRO, Paulo - Conversas informais com Bruna Nunes, 2017.



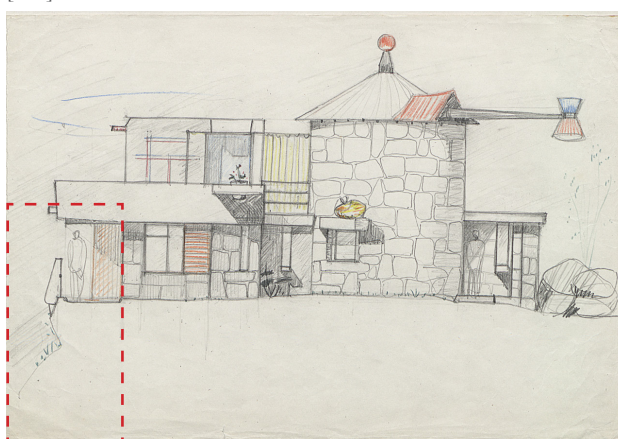
[129]



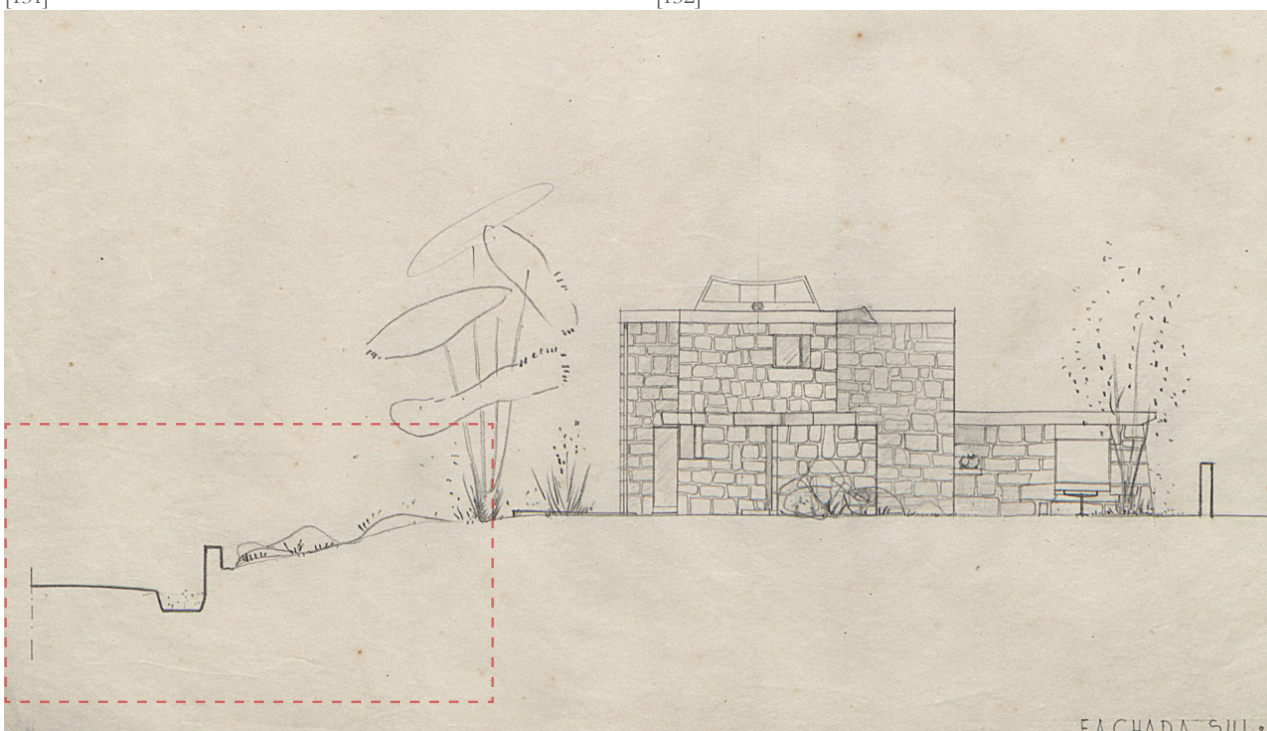
[130]



[131]



[132]



[133]

[129] Planta esquemática da 1ª proposta de desenho, Viana de Lima.

[130] Planta esquemática da 1ª proposta de desenho, Viana de Lima.

[131] Planta esquemática da 1ª proposta de desenho, Viana de Lima.

[132] Corte esquemático da 1ª proposta de desenho, Viana de Lima.

[133] Corte mostrando o alçado Sul, e o desnível no terreno, Viana de Lima.

*moderna.*⁷⁴⁴¹

Se na proposta actual, os dois corpos e o percurso que os une se alinham com o oceano, e percebemos que, no que concerne ao controlo dos ventos e orientação solar, tanto o moinho, como o corpo Corbusiano, são agradavelmente insolados, na primeira proposta estaria o moinho localizado a Este e o corpo rectangular a Oeste (havendo uma menor incidência de ganhos solares no Moinho e a fachada principal aberta a poente), e a casa abria-se ao mar pelo topo - como finalização de um percurso interno que culminava numa varanda que parecia pairar sobre um terreno, em corte, de um declive mais acentuado do que aquilo que no local actual podemos identificar.

Podemos afirmar que a forma global do edifício reflecte um edifício compacto (não se trata de um edifício demasiado “compartimentado”), apesar da separação das funções da habitação em dois corpos principais, e podem-se estabelecer 3 pontos de análise que, genericamente, orientarão a nossa leitura da Casa das Marinhas no que diz respeito à forma da construção: a sua escala, a sua disposição física dos corpos no espaço e a sua relação com outros elementos vizinhos.

Em termos de escala, podemos afirmar tratar-se de uma habitação de férias cuja dimensão volumétrica - e consequentemente reflectida nos espaços internos -, não excede, além do que era habitual para a época. Mesmo que a referência à arquitectura moderna se faça sentir num certo sentido de objectualidade, a escala da habitação permanece consciente da sua função de abrigo, e, portanto, de acordo com a escala humana. Trata-se de uma composição em que a escala do corpo rectangular, além de se agregar, delicadamente, através de um corpo estreito ao moinho de vento (que age no projecto, como o “*embrião da habitação*”⁷⁴⁴² e da base de fundamentação do projecto), não se sobrepõe a este, nem pela dimensão, nem pela organização no espaço. Mesmo tratando-se de uma construção de dois pisos, a relação volumétrica com a sua orientação no terreno é positiva pela qualidade e diversidade de espaços internos e externos que a disposição física e o desenho global da obra oferecem. Para Sérgio Fernandez, aqui reside um primeiro ponto de libertação relativamente às suas influências Corbusianas: o domínio da escala da casa⁷⁴⁴³, que assume dimensões contidas quando comparadas à generalidade da obra moderna.

O que não se considera, bioclimaticamente, desejável⁷⁴⁴⁴ - a compartimentação da forma, poderá ser rebatido com o exemplo de que o factor de forma não tem relação directa com a criação de pontes térmicas, já que um edifício compacto pode apresentar imensas pontes térmicas. São as heterogeneidades materiais que determinam as pontes térmicas.

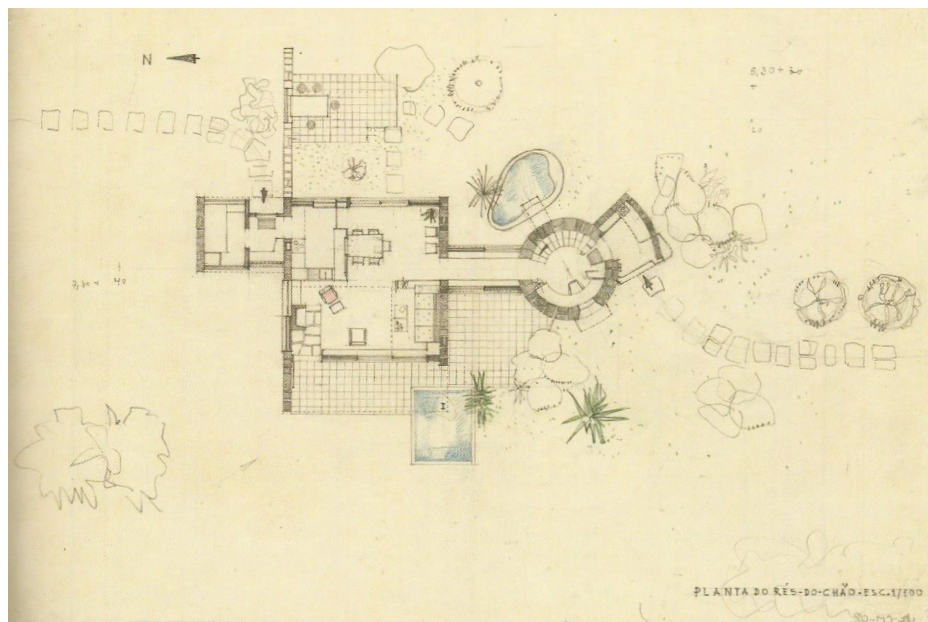
Sobre a disposição física dos corpos, afirma-se a longitudinalidade da implantação do invólucro da casa que reduz, assim, o impacto dos ventos de norte sobre as suas fachadas, e promove o maior aproveitamento da luz solar nas restantes fachadas (duas longitudinais orientadas, respectivamente, a nascente e poente - e cujas fachadas e programa, interpretaremos à luz das mesmas preocupações - e a fachada do moinho orientada a sul).

⁷⁴⁴¹ MENDES, Manuel - *Casa das Marinhas* in *VIANA DE LIMA - Casa das Marinhas, Esposende*. Esposende: Município de Esposende, 2013, p. 91.

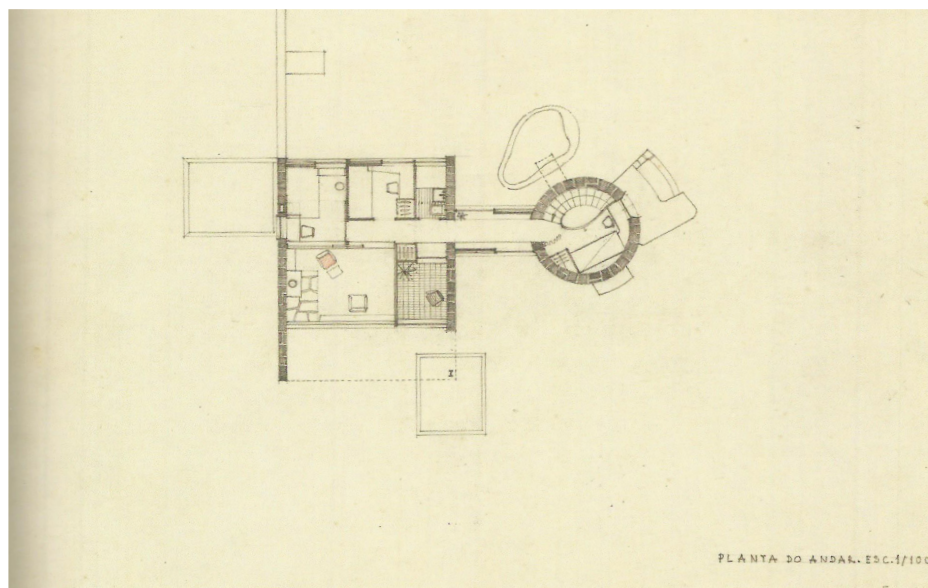
⁷⁴⁴² CASTRO, Carmen - *Viana de Lima, 1913-1991*. Vila do Conde: QuidNovi, 2011, p. 55.

⁷⁴⁴³ FERNANDEZ, Sérgio - *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 81.

⁷⁴⁴⁴ O que Francisco Moita esclarece a este respeito é que o coeficiente de variação térmica ocorre numa relação entre a superfície exterior de um edifício e a superfície interior, portanto, mesmo que um edifício mais pequeno possa, aparentemente, oferecer melhores condições de climatização ou menores perdas térmicas, a relação entre a superfície externa e a área interna é mais prejudicial numa construção muito pequena, do que numa de maior dimensão.



[134]



[135]

[134] Planta da 1ª proposta de esquematização da casa,R/c, Viana de Lima. S/escala.

[135] Planta da 1ª proposta de esquematização da casa, piso 1, Viana de Lima. S/escala.

De uma construção perpendicular à linha do oceano, na 2ª fase do desenho de projecto este passa a desenvolver-se numa linha paralela a esta direcção. A entrada que, desde o início, se fazia através do elemento pré-existente (a ruína do moinho), é assim colocada em contacto com uma nova construção, de maior dimensão do que a do primeiro projecto que, ligada ao moinho por um corpo igualmente estreito, se vê como ponto inicial de um percurso interno que de Sul a Norte, atravessa os dois corpos constituintes do edifício, desta vez, abrindo-se a poente pela fachada lateral no volume Corbusiano. O que Manuel Mendes considera a segunda fase do projecto⁴⁴⁵ trata, na verdade, uma proposta “*in-between*” entre a primeira proposta e a proposta final, de proporções diferentes e com uma nova noção de percurso interno - se na segunda proposta o percurso interno se fazia de Sul a Norte, numa linha recta e ininterrupta, na proposta final esse percurso, que conduz ao corpo cilíndrico, é redireccionado para Nascente e acompanha o mobiliário que conforma um pequeno espaço de circulação que antecede o espaço da sala de estar e de jantar propriamente dito. O deslocamento do corpo rectangular para Nascente causa uma sucessão de desvios, pequenos nichos e espaços de transição que conferem uma nova dimensão e espacialidade, profundamente enraizados, como referia Sérgio Fernandez, em Le Corbusier.

Na memória descritiva da proposta final, redigida pelo arquitecto em 1954, fica estabelecida a sua intenção de erigir uma “*pequena moradia na freguesia das Marinhas, junto da estrada nacional (...) de dois pisos*”, de uma dimensão pequena, adequada ao propósito de casa de férias e de fim-de-semana, obedecendo a uma organização lógica do programa articulada com as condições geográficas e climatéricas da região e a integração, na obra, de um moinho pré-existente.⁴⁴⁶

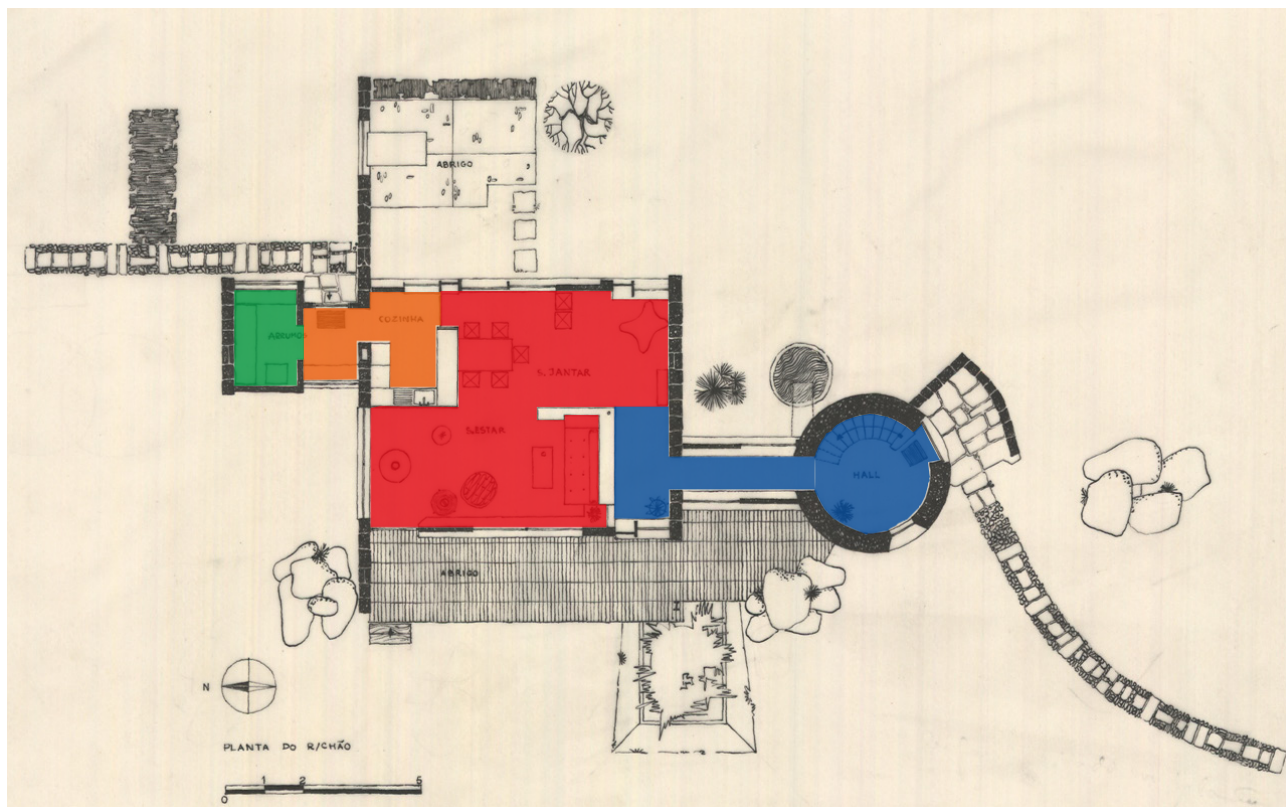
O elemento mais expressivo da construção é, conforme se retira duma análise fotográfica, o moinho que, além de servir de ponto de entrada no edifício, marca a chegada de forma muito particular, por se tratar da integração de uma construção popular, com um tónus muito particular na freguesia de Marinhas, e o seu aproveitamento numa obra de linguagem profundamente modernizada. Ao mesmo tempo, é promovida a fusão desse purismo arquitectónico moderno com aspectos diversos da arquitectura vernacular portuguesa, carregada de simbologia e lições, resultado de séculos de aprendizagem e aperfeiçoamento contínuos, tanto na forma de apropriação de materialidades como no confronto com aspectos climatéricos das regiões.⁴⁴⁷ A habitação organiza-se em dois pisos, os quais podem ser acedidos pelo moinho (mas não só), ponto de recepção à casa, e desta organização do programa resultam três zonas principais: uma área social e de convívio, uma área privada, essencialmente, destinada aos quartos, e uma área de serviço, que serão logicamente distribuídas pelos dois volumes que compõem a habitação e pretendem tirar o máximo proveito das condições de insolação do terreno.

Fazendo uma análise do ponto de vista bioclimático do edifício, compreende-se que as estratégias de organização utilizadas por Viana de Lima na distribuição, organização e desenho dos espaços, se encontram de acordo com uma série de preocupações que, ao nível das arquitecturas bioclimáticas ou passivas, são colocadas como essenciais. A divisão dos

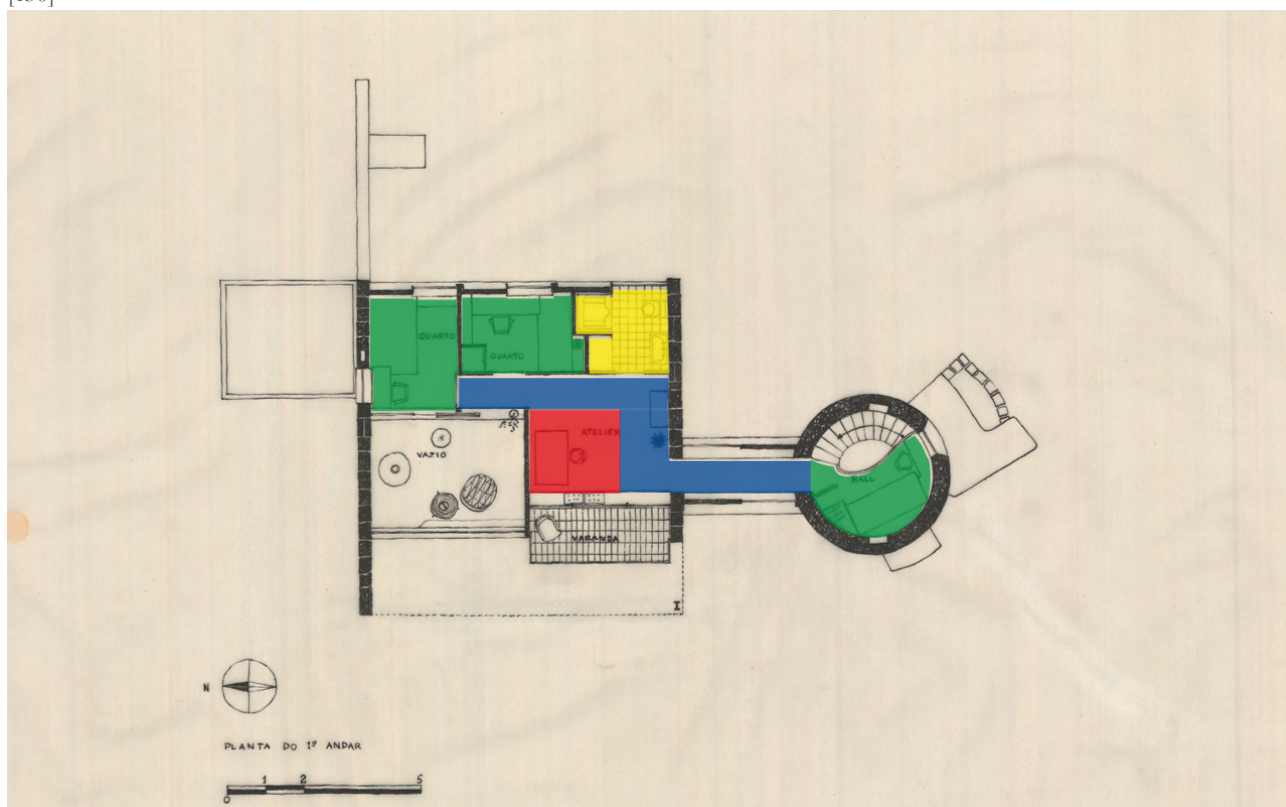
⁴⁴⁵ Numa segunda fase de projecto, é ponderada uma nova construção, “*a norte do moinho, afastada e recuada relativamente a este, e um corpo em L ligando as duas construções entre si por nascente-sul*” in MENDES, Manuel - *Casa das Marinhas* in VIANA DE LIMA - *Casa das Marinhas, Esposende*. Esposende: Município de Esposende, 2013, p. 93.

⁴⁴⁶ VIANA DE LIMA, Alfredo - Memória Descritiva. C. M. de Esposende, datada de 18 de Maio de 1954.

⁴⁴⁷ CASTRO, Carmen - *Viana de Lima, 1913-1991*. Vila do Conde: QuidNovi, 2011, p. 55.



[136]



[137]

Legenda:

- Zona de transição/ acesso.
- Espaço comum/de trabalho.
- Zona de serviço/ arrumação.
- Quartos.
- Zona de serviços/ instalações sanitárias.

[136] Planta da proposta final da casa das Marinhas, R/C, Viana de Lima.

[137] Planta da proposta final da casa das Marinhas, Piso 1, Viana de Lima.

três programas centrais da casa, resulta em zonas cuja ambiência é diferente, caso-a-caso, pela orientação que os espaços internos adoptam face à luz do sol o que, por sua vez, está de acordo - salvo justificadas excepções - com as palavras de Moita quando refere que os espaços de serviços devem orientar-se a Norte, os espaços mais favoráveis/em dependência à recepção de luz (os espaços de uso comum) devem orientar-se a Sul e as zonas de arrumação ou circulação, não estando dependentes do acesso à luz solar, ao centro agindo como “*zonas tampão*” da casa, ao permitir que os espaços de menor e maior dependência solar se organizem em sua volta.

Pode afirmar-se que a hierarquização dos espaços internos da casa, divididos entre dois volumes distintos, parece ser pensada em função das duas frentes principais da casa (uma vez que esta se orienta longitudinalmente de Norte para Sul sendo, portanto, os vãos mais favorecidos pelo aproveitamento da luz solar a fachada Nascente e Poente). A sala de estar e atelier são as que mais generosamente beneficiam de luz solar, ao terem sido desenhadas - segundo o eixo de circulação interna da casa - na lateral voltada a Poente. O espaço de jantar e a pequena sala de estar (secundária), menos dependentes do acesso a luz solar directa - e porque francamente comunicantes com o espaço da sala de estar principal - são desenhados em contacto com a fachada Nascente, usufruindo essencialmente dos raios solares da manhã, mas, também, indirectamente, da luz de Poente que se propaga em todo o espaço. Também as zonas de descanso/de dormir, situadas no piso superior, estão, igualmente, orientadas nesta direcção, aproveitando a luz da manhã. Denota-se uma excepção no quarto do moinho que, menos comunicante com os outros espaços da casa e fortemente protegido pelas espessas paredes do invólucro cilíndrico, se abre a Nascente numa pequena fenestração e ao céu, num lanternim anexo ao moinho.

Uma excepção ocorre na zona de serviço e na cozinha. Estes espaços estão, conforme sugere Moita, menos expostos à frente ensolarada. No entanto, apesar de se sugerir que a cozinha se situe orientada a Oeste (como forma de permitir que as salas comuns se voltem à luz de Sul), no caso particular da casa das Marinhas, a cozinha possui um sentido de utilidade muito profundo, e até a forma como se desenha na planta e através do mobiliário, serviria exclusivamente para a confecção dos alimentos e o seu uso, previa-se, mais próximo dos arrumos do corpo de serviços, do que ao resto da casa, colocando-se em concordância com parte das novas propostas para a habitação moderna: a secundarização das zonas de serviços e, neste caso, o seu aproveitamento como zonas de transição. O posicionamento da cozinha sugere que, conforme se observa no desenho em planta, esta é convertida numa “zona intermédia”, e o desenho estratégico do mobiliário que - em tudo lembrando Le Corbusier - permite a passagem da luz do sol de Poente e de Nascente, através de rasgos horizontais pensados entre o móvel e o tecto. Também os dois espaços de transição entre volumes (seja o conjunto de corredores estreitos entre o moinho e o volume corbusiano, seja a entrada de serviços para a cozinha e arrumos), funcionam como “zonas intermediárias” que, sendo de menor dimensão e servindo essencialmente de ligação aos espaços principais, não apresentam aberturas de vãos muito pronunciadas, nem fachadas mais salientes do que as dos corpos principais e, internamente, servem à conformação do espaço pelo desenho de armários no pequeno corpo a) e de lavandaria no corpo b).

Urge interpretar, também, a forma como o programa e o invólucro que o contém se posicionam relativamente aos ventos dominantes e, neste sentido, tanto a forma, como as paredes da casa parecem expandir-se ao exterior para formas espaços de abrigo que possam ser confortavelmente usados, poupados ao impacto dos ventos de Norte que, como Viana



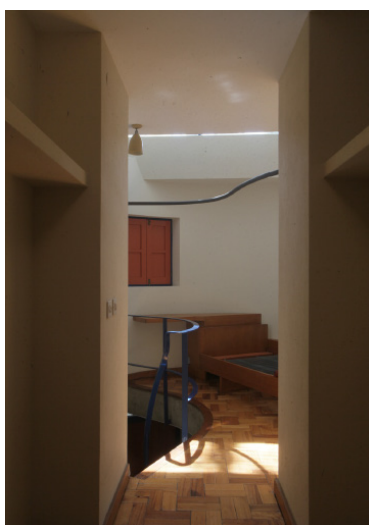
[138]



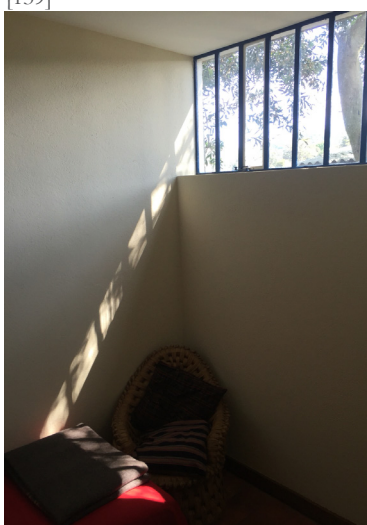
[139]



[140]



[141]



[142]



[143]



[144]



[145]

[138] Fotografia da sala de estar, enquadrando a lareira, casa das Marinhas.

[139] Fotografia do mobiliário que compõe a cozinha, casa das Marinhas.

[140] Fotografia do atelier, no piso superior, casa das Marinhas.

[141] Fotografia do interior do moinho, no piso superior, casa das Marinhas.

[142] Enquadramento fotográfico da janela do quarto de arrumos, casa das Marinhas.

[143] Fotografia do moinho, vista de exterior, casa das Marinhas.

[144] Enquadramento fotográfico da janela do quarto em mezanine, casa das Marinhas.

[145] Enquadramento fotográfico da iluminação zenital do moinho, casa das Marinhas.

de Lima reconhece na memória descritiva do projecto, são frequentes na região costeira do Norte. Assim, quando este refere que “*os abrigos, são conforme se pode vêr pelas plantas, protegidos do vento norte e constituem os prolongamentos das respectivas salas*”⁴⁴⁸, refere-se ao prolongamento da parede estrutural da sala de estar e de jantar voltada a norte que, no exterior da casa, forma dois espaços de estar protegidos por um muro de alvenaria de pedra granítica.

Os restantes espaços da casa, interiores, consideram-se, também, devidamente protegidos do vento. No caso da fachada Poente, a dimensão da parede, em altura e no seu prolongamento, promove o afastamento dos ventos em relação à fachada, pelo seu contorno. Ao mesmo tempo, o facto de se tratar de uma fachada com boa exposição solar, ameniza o efeito de baixa de temperatura provocada pelo vento frequente. A Norte, houve o cuidado de fazer um desenho de fachada que, pela dimensão da parede e número e dimensão de vãos, representa uma barreira sólida. Posteriormente, uma vez que, mesmo em situações em que os vãos (conforme se irá analisar) são de maior dimensão, há um esforço de compensação da dimensão do vão, pela colocação de elementos como portadas, ou, usufruindo da mesma extensão das paredes estruturais referidas à frente Poente. No caso da fachada Nascente, a questão do dimensionamento dos vãos opera-se de forma muito pragmática: tratando-se de quartos e espaços de menor dimensão orientados a um quadrante onde a exposição do sol é menor, encontra-se uma parede de fachada de vãos menores e cuja protecção dos ventos é reforçada com portadas.

A questão da escala da casa ganha novos contornos e a linguagem mais tradicionalista que existe no aproveitamento do moinho e na forma como a edifício se integra no terreno, dá lugar a um pé direito duplo, originado pela planta em L do segundo piso, cujo corredor dos quartos (e parte do quarto principal) se abre para o espaço da sala de estar, dilatando as relações visuais dentro da casa. Uma fenestração interior, em portada de madeira, faz um prolongamento simbólico desse espaço de reunião com os quartos. E o hall de recepção deste volume partilha funções com o espaço de trabalho. Este último dilata-se para o exterior através de uma varanda que se abre sobre a mesma planície e oceano, observados a partir da sala de estar. Nesta varanda, há uma agradável sensação de interioridade, conferida pelo prolongamento da cobertura da casa, e também, pelo cuidado desenho do mobiliário, originalmente programado pelo arquitecto.

Será caso para afirmar que a postura arquitectónica de Viana de Lima se divide entre a atenção às peculiaridades do sítio e o sentido de adequação formal ao local e à nova dimensão (física e filosófica) da casa, bem como a uma arquitectura perfeitamente integrada e capaz de responder aos desafios impostos pela permanência do objecto construído e, simultaneamente, a sua aproximação em linguagem, sentido plástico, proporção, dimensão, dinâmica, cor, luz e fenestração se volta a aproximar das suas referências de evidência moderna e, em particular, Corbusiana.⁴⁴⁹ O mesmo se denota no trabalho de fenestração do Moinho. A dimensão mínima da casa e a definição volumétrica e construtiva da mesma não o coíbe de apostar na valorização plástica do Moinho, marcando essa valorização do espaço que se projecta na actualidade através do lanternim que se esculpe na cobertura ou repousa dos limites da forma pré-existente.⁴⁵⁰

⁴⁴⁸ VIANA DE LIMA, Alfredo - *Memória Descritiva*. C. M. de Esposende, datada de 18 de Maio de 1954.

⁴⁴⁹ FERNANDEZ, Sérgio - *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 81.

⁴⁵⁰ MENDES, Manuel - *Casa das Marinhas* in VIANA DE LIMA - *Casa das Marinhas, Esposende*. Esposende: Município de Esposende, 2013, p. 89.

Em 1952, os primeiros desenhos de levantamento do perímetro do terreno e das árvores existentes e afloramentos graníticos que ainda hoje conformam a solução final do projecto, começam a surgir pelo gabinete de Viana de Lima.⁴⁵¹ Enquanto noutros países da Europa os efeitos da 2ª Guerra-Mundial conduziram a profundas acções de reconstrução urbana - acção para a qual a reflexão em torno da Carta de Atenas e a sua aplicabilidade, resultaram em ricas mudanças -, as influências que podemos identificar na Casa das Marinhas, no que concerne ao tratamento dos espaços exteriores e da vegetação, no entanto, trazem referências de outro tipo de contextos, alguns dos quais, observáveis até antes da 2ª guerra.⁴⁵² Em Portugal, apenas após este evento é que a formação ao nível da arquitectura paisagista começou a mostrar evidências de crescimento, quando, pela situação que se vivia na Europa, profissionais como Francisco Caldeira Cabral, regressavam ao país e se encarregavam de iniciar um curso de Arquitectura Paisagista no Instituto Superior de Agronomia de Lisboa, instrução conhecida como a “*arte de ordenar os espaços exteriores em relação ao Homem*”, cuja influência se revia nas origens académicas e profissionais das *arts and crafts* (em particular, de Caldeira Cabral), e cuja qualidade espacial moderna pode ser sintetizada como uma “*sala que se abre ao céu*”.⁴⁵³

O jardim da Casa das Marinhas, pode ser interpretado à luz das mesmas intenções. O espaço exterior, desenvolve-se com a poética de uma extensão da casa e equipara-se a outros espaços da mesma, onde a textura dos materiais (fossem pedra ou betão), trabalhava em conjunto com superfícies ajardinadas ou com a água, a madeira e os seixos. Estes, a par com a relva, revelam influências japonesas que, sendo plenas de funcionalismo e modernidade, se prendem ao “sítio”, fluindo, por vezes assimetricamente, nas linhas sugeridas pelo terreno. A paisagem Esposendense da época de 1950, carregada de uma simbologia bucólica e livre da industrialização, representava um pano de fundo cheio de possibilidades para o arquitecto que - encontrando em Le Corbusier uma referência evidente na consolidação do espaço arquitectónico e na forma de integração do elemento pré-existente (o moinho) -, opera numa obra que, apesar de assumidamente moderna, se molda à escala contida, à contenção dos recursos, ao conjunto de características que o lugar, a paisagem e a História do mesmo impõe ao artista,⁴⁵⁴ cuidado e rigor, que valeram à Casa das Marinhas, por algum tempo, o nome “Moinho”.⁴⁵⁵

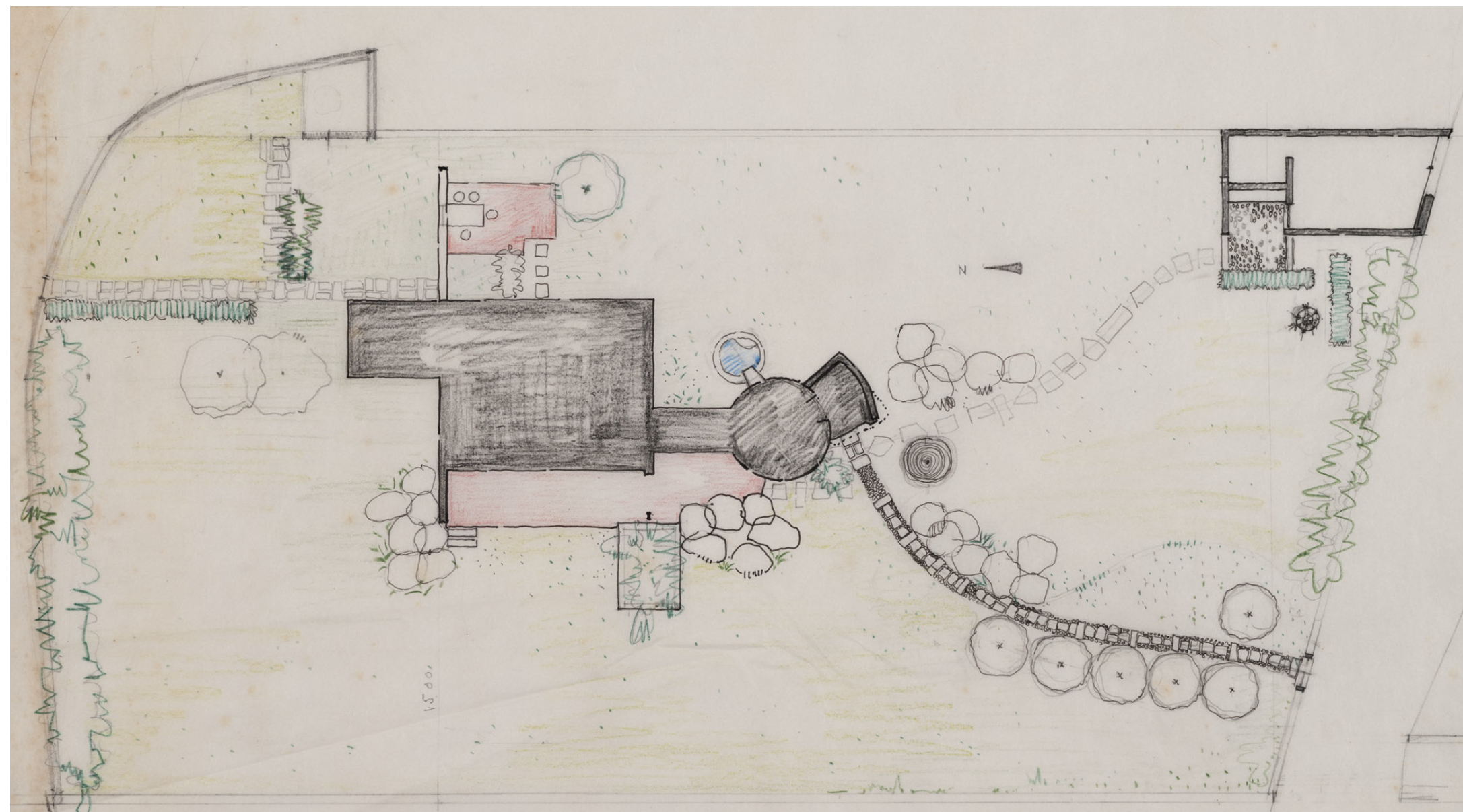
⁴⁵¹ RODRIGUES, Luís Ferreira - *Intimidade, simplicidade e beleza* in VIANA DE LIMA - *Casa das Marinhas, Esposende*. Esposende: Município de Esposende, 2013, p. 142-143.

⁴⁵² Segundo Paulo F. Marques, Le Corbusier, Walter Gropius, Mendelsohn, Tunnard, Caneel-Claes, entre outros, representarão influências lógicas, apesar da interrupção que a referida guerra impôs à evolução da manifestação do jardim moderno no nosso continente. Antes da guerra, nos Estados Unidos, Frank Lloyd Wright imprimia na Falling Water a importância e beleza da integração da estrutura construída na paisagem. Christopher Tunnard, destacava-se pela publicação de *Gardens in the modern landscape*, em 1938, na Europa, e pela publicação de *Modern gardens for modern houses*, em 1942. O Pavilhão do Brasil da exposição universal de Nova Iorque, de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, em 1939, completava-se pela integração do jardim. E no restante território do continente Americano, Barragán, Thomas Church, Eckbo, Kiley, entre outros, eram também referências sólidas do tratamento dos espaços exteriores das edificações, de que a escola Californiana representa uma corrente. In MARQUES, Paulo Farinha - *O desenho de jardins do final dos anos 1940 ao início dos anos 1950 no ocidente* in VIANA DE LIMA - *Casa das Marinhas, Esposende*. Esposende: Município de Esposende, 2013, p. 173-177.

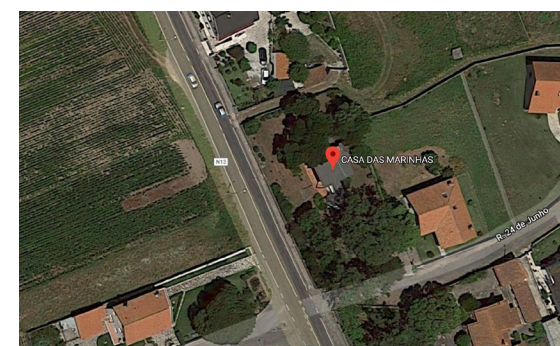
⁴⁵³ MARQUES, Paulo Farinha - *O desenho de jardins do final dos anos 1940 ao início dos anos 1950 no ocidente* in VIANA DE LIMA - *Casa das Marinhas, Esposende*. Esposende: Município de Esposende, 2013, p. 180.

⁴⁵⁴ MARQUES, Paulo Farinha - *O desenho de jardins do final dos anos 1940 ao início dos anos 1950 no ocidente* in VIANA DE LIMA - *Casa das Marinhas, Esposende*. Esposende: Município de Esposende, 2013, p. 180-183.

⁴⁵⁵ RODRIGUES, Luís Ferreira - *Intimidade, simplicidade e beleza* in VIANA DE LIMA - *Casa das Marinhas, Esposende*. Esposende: Município de Esposende, 2013, p. 142-143.



[146]



[147]



[148]



[149]



[150]

- [146] Planta de implantação, representativa do desenho do jardim, casa das Marinhas (esc 1/200).
 [147] Fotografia aérea, casa das Marinhas.
 [148] Fotografia em *Street view*, casa das Marinhas.
 [149] Fotografia em *Street view*, casa das Marinhas.
 [150] Fotografia em *Street view*, casa das Marinhas.

A forma como o jardim e a vegetação se vêem pensados e materializados, em tudo reforçam o elemento cilíndrico desta pré-existência e o momento de entrada na casa⁴⁵⁶, protegida por uma cobertura de betão suportada por parede de pedra. Se por um lado, podemos nomear a influência modernista de Le Corbusier e do Modulor, na composição e articulação dos volumes, no desenho dos vãos, na aplicação da cor nas caixilharias, no desenho do mobiliário, será necessário reconhecer que a organicidade com que os espaços interiores parecem projectar-se sobre os espaços externos da casa, apela ao usufruto do jardim e da paisagem local, ao mesmo tempo que a poética presente no desenho do muro, baixo, em pedra rústica, se articula com a vegetação existente e deixa entrever espaços exteriores que se desenham como prolongamentos, simultaneamente, do interior da casa e da paisagem em redor.⁴⁵⁷

A referência da *Villa le Lac*, que Le Corbusier projectara em 1923, revive na Casa das Marinhas num espaço exterior que Viana de Lima desenhou como uma extensão do espaço de refeição que acompanha a cozinha, no interior da casa. Esta inspiração revive através da plasticidade do muro, na sua expressão e na sua textura, na alvenaria de pedra granítica usada na sua construção, evocativa do mundo rural e de aspectos característicos da arquitectura no Norte do país. Diferenciam-se as duas obras no tipo de enquadramento. Se na *Villa le Lac*, se abre o vão para um lago - servindo de contemplação e de encontro com a água que se vê emoldurada pela janela de pedra -, na Casa das Marinhas, serve esse muro de protecção em relação aos ventos comuns à região, permitindo que o espaço exterior ganhe um novo sentido de interioridade e se torne uma extensão do espaço protegido pelas paredes do edifício, um pouco à luz do que fora referido anteriormente, a respeito dos espaços ajardinados de inspiração *arts and crafts* que, simbolicamente, se materializavam em “salas abertas ao céu”.

Na comparação da vegetação existente, hoje, com o estudo do jardim da imagem [146], pode observar-se que a beleza nipónica do espaço exterior da habitação partilha de alguma sensibilidade relativamente à relação da casa com as espécies vegetais, do ponto de vista da protecção do invólucro construído e da sua cuidada inclusão de acordo com as fragilidades apontadas à região. Se na memória descritiva eram levantados os problemas do vento de Norte e a organização da casa se faz de acordo com uma atenção redobrada às especificidades dos espaços procurando a melhor capacidade do todo resistir às condições climáticas, o papel das espécies vegetais excede a poética espacial. A observação directa permite afirmar, em primeiro lugar a existência de duas zonas fortemente arborizadas, a Norte e Sul, respectivamente, na zona de onde sopra o vento mais incómodo (onde se lê a projecção das paredes estruturais) e na zona onde se marca o percurso que liga a entrada no terreno ao ponto de entrada, protegida por alpendre, no Moinho. Tratando-se de uma construção que se encontra demasiado próxima à Estrada Nacional, a casa é protegida através do breve afastamento dos volumes em relação a essa zona muito movimentada, e, ainda, pela existência de uma frente de arbustos que separa física e visualmente a estrada e os peões do espaço da habitação.

De um modo geral, pode afirmar-se que o ambiente exterior projectado por Viana de Lima se mantém intacto sendo notável a resistência das espécies seleccionadas relativamente às agressões do tempo e à pouca manutenção que durante alguns anos a casa recebeu (até que

fosse comprada pela Câmara Municipal de Esposende, esta esteve alguns anos disponível para venda). Outro aspecto a salientar sobre as espécies vegetais existentes na obra, prende-se com a durabilidade da sua folhagem ao longo do ano. Enquanto as espécies arbustivas permanecem em folha todo o ano, garantindo protecção visual e sonora contínuas, as espécies arbóreas têm características variadas entre si, sendo possível concluir, através das imagens [148] e [150], respectivamente, de Agosto de 2016 e Janeiro de 2015 - em semelhança ao que Moita sugere, neste tópico -, que existem espécies que, sendo de folha caduca, no Inverno permitem uma melhor insolação de fachadas menos fenestradas.

Moita sugeria que esta estratégia fosse aplicada às fachadas orientadas a Norte, porém, neste caso, justifica-se que a Norte permaneçam espécies de folha perene pela protecção necessária ao longo de todo o ano face aos ventos dominantes, e a Sul espécies que, no Verão, ofereçam condições de sombreamento às fachadas mais expostas ao sol.

Na elementaridade que caracteriza o desenho da Casa das Marinhas (da ideia da habitação moderna e tradicional, à forma como as proporções modernas da planta se relacionam com o sítio), ressalva-se a permanência da pedra granítica que, na continuidade do espaço de estar exterior anexo à fachada Poente, remata o patamar de descanso, a Poente, e participa desta linguagem simbiótica entre elementos locais e elementos vanguardistas. E este elemento, além de fazer o remate do percurso estudado no exterior, desde a entrada no terreno à entrada no edifício, representa em alguns aspectos uma outra reminiscência do passado do local, já que houve um cuidado em manter estes elementos no seu estado original.

⁴⁵⁶ CASTRO, Carmen - *Viana de Lima, 1913-1991*. Vila do Conde: QuidNovi, 2011, p. 57.

⁴⁵⁷ MARQUES, Paulo Farinha - *O jardim da Casa Viana de Lima em Marinhas, Esposende* in *VIANA DE LIMA - Casa das Marinhas, Esposende*. Esposende: Município de Esposende, 2013, p. 185.

Na época em que a Casa das Marinhas se inscreve, a procura de valores reais da arquitectura popular portuguesa, base justificativa do inquérito à arquitectura popular em Portugal, conduzia a enriquecedoras alterações na forma de encarar a produção arquitectónica erudita. No caso de Viana de Lima, essa visão sensível face aos valores das arquitecturas populares, verificar-se-ia numa simbiose entre princípios “reais” e princípios modernos, em particular, conforme já referido, de inspiração Corbusiana,⁴⁵⁸ até anterior aos anos 50. Um dos aspectos onde mais se poderá notar essa simbiose é nos elementos construtivos da casa, cuja materialidade e plasticidade nos transportam para dois mundos distintos. Se, por um lado, a forma global do invólucro, a organização interna, o jogo de proporções e painéis coloridos nos remetem para o “*Modulor*”, e, portanto, para Le Corbusier mais internacionalista, por outro lado, o uso de materiais comuns na zona e o seu tratamento em ligação estreita com os preceitos da habitação moderna, revelam uma atenção particular e sensível a uma forma de construção de pequena escala, mais artesanal e sensível aos estímulos dos sítios, às sugestões das pré-existências materiais e etnográficas e às próprias peculiaridades da arquitectura popular/mais regionalizada - a que também Le Corbusier não era alheio, conforme se pode interpretar em projectos paralelos à linguagem mais internacionalista da arquitectura moderna, como a Ville Le Lac (1923) e a Ville Le Sextant (1935) ou as Maisons Murondins (1945), entre outras.

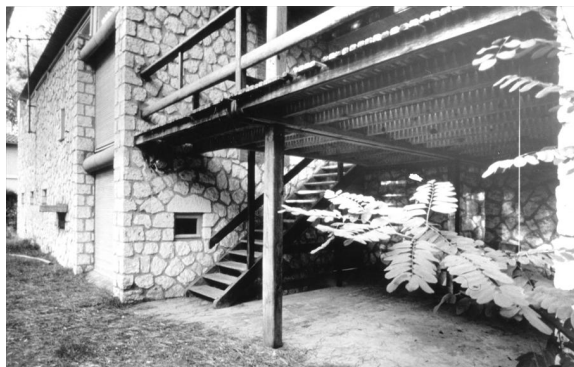
A escolha de materiais na obra em estudo, define-se, essencialmente, pelo uso combinado de tijolo armado e pedra granítica. Podemos classificá-la como uma construção relativamente simples que se constitui de partes distintas e técnicas construtivas que (mesmo traduzindo uma profunda modernidade nos materiais aplicados), na prática, enraizam-se profundamente no local, numa simbiose entre ruralidade e erudição. As paredes estruturais da casa (que o próprio refere na memória descritiva, seriam construídas em “*pedra rústica, placas de fibrocimento e tijolo rebocado*”⁴⁵⁹) são, em si, uma prova dessa simbiose. A “*pedra rústica*” existente no corpo do antigo moinho é um material de origem, constituindo as paredes do volume⁴⁶⁰ que o arquitecto optou por manter. Rebocando-as de branco, Viana de Lima conferiu-lhe nova plasticidade. No corpo rectangular (construído de raiz), lê-se a aplicação do mesmo material nas paredes estruturais, que se orientam a Norte e a Sul, de forma extremamente cuidada. Enquanto as vigas de suporte dos vãos são construídas em betão armado, as lajes do piso dos quartos e da cobertura são construídas com armação de tijolo e laje térrea constitui uma excepção às restantes. Uma vez acabada em tijoleira, aparenta ter como base, apenas, uma camada de betonilha que faz a separação do piso térreo da casa em relação ao solo. Sobre os restantes materiais da construção, são referidas a aplicação das placas de fibrocimento pelo exterior das fachadas, as paredes rebocadas, pontualmente, contrastando com a rusticidade da pedra granítica e, ao mesmo tempo, fazendo a ponte para uma construção que se constitui de pequenos fragmentos e de uma profunda modularidade.

Na memória descritiva, Viana de Lima referia que as paredes seriam (quando exteriores)

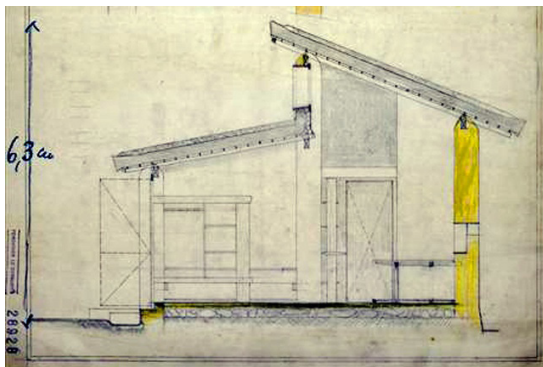
⁴⁵⁸ FERNANDEZ, Sérgio - *Desenho de Arquitectura*, Universidade do Porto in VIANA DE LIMA - *Casa das Marinhas, Esposende*. Esposende: Município de Esposende, 2013, p. 105.

⁴⁵⁹ VIANA DE LIMA, Alfredo - *Memória Descritiva*. C. M. de Esposende, datada de 18 de Maio de 1954.

⁴⁶⁰ Se notarmos outros exemplos de moinhos de ventos da região, notamos a tendência para a sua construção em pedra (tanto em Marinhas, como na Apúlia), onde o aproveitamento das encostas da serra de S. Lourenço ou as frentes de mar, serviam de implantação a estas estruturas rurais - a maioria, actualmente, aproveitada para outros usos - que serviam para a moagem.



[151]



[152]



[153]



[154]



[155]



[156]



[157]

[151] Villa Sextant, Le Corbusier (1935).

[152] Maisons Murondins, Le Corbusier (1940).

[153] Fotografia do moinho, revelando o contraste entre o reboco e a alvenaria de pedra, casa das Marinhas.

[154] Fotografia da escadaria do moinho, casa das Marinhas.

[155] Fotografia do muro inspirado em Le Corbusier, em Alvenaria de pedra, casa das Marinhas.

[156] Fotografia da parede exterior, em alvenaria de pedra, Casa das Marinhas.

[157] Fotografia da parede exterior, em alvenaria de pedra, Casa das Marinhas.

“*verezitadas*”, e, na cobertura, seria usado o sistema “*ral-lyon*”⁴⁶¹ como estratégias de impermeabilização. Na análise dos desenhos construtivos, não é possível afirmar, com rigor, como estas camadas de isolamento e impermeabilização foram colocadas, uma vez que as referências a este tipo de elementos, ou são inexistentes (em alguns dos desenhos), ou deixam a sugestão de ter havido uma série de ajustes em obra - o que não era incomum.⁴⁶² Já relativamente à aplicação de isolamento térmico, nenhum dos desenhos oferece qualquer tipo de informação sobre a sua colocação, sendo importante reconhecer, em primeiro lugar, que os regulamentos a que a construção, hoje, se sujeita, na altura não se verificavam, e que a construção era entendida numa perspectiva, em si, muito mais dependente da consciência das valências dos materiais disponíveis, empregues, escolhidos (a “arte de bem fazer”, era argumento e sugestão muito comum, na época) e os isolamentos térmicos são algo, a nível regulamentar, muito recente.

Raramente a qualidade de uma construção se vê exclusivamente determinada pela sua estanquidade, e o seu sentido de sustentabilidade através de uma selecção de materiais exclusivamente locais ou amigos do ambiente. Como afirma Héléne Jourda, a implantação do edifício numa determinada zona geográfica do planeta importa para que as estratégias do desenho ajudem a priorizar uns aspectos do pensamento solar passivo dos edifícios, em relação a outros. Recorrendo ao seu próprio exemplo, o clima, a humidade - neste caso um clima húmido e ameno - servem de argumento a uma menor compactação da forma do invólucro para que se possa tirar mais partido da ventilação natural e na exposição de uma maior área de fachada à luz solar.⁴⁶³ Por outro lado, já se havia lido, no contexto das certificações energéticas do 7º EnerDia, que Portugal apresenta condições climáticas especialmente favoráveis a um tipo de construção menos dependente do isolamento e cuja relação com o clima, economia e hábitos culturais, determina, antes, pelo contrário, uma construção pensada para se adaptar às suas condições de utilização.⁴⁶⁴

Apesar de, em certos aspectos, o tratamento da estanquidade da construção parecer insuficiente (ou de a sua leitura se evidenciar incompleta - como será o exemplo, da laje térrea, onde não é referida a aplicação de nenhum isolamento térmico entre o piso construído e o solo do terreno), segundo o raciocínio de Moita, há excepções aplicáveis ao tratamento do conforto térmico, uma vez que as variações térmicas do solo são menores, daí que o isolamento de planos que estejam em contacto com o mesmo não se revele com a mesma urgência, que as paredes da fachada impõem. E fazendo um somatório do que vem a ser referido no parágrafo anterior, o clima que de um forma mais ou menos constante se identifica na região Norte do país, justifica que noutras situações (como nas paredes de pedra rústica), muito provavelmente, a impermeabilização tenha sido feita através da mistura de compostos hidrófugos com as argamassas de assentamento de pedra, ou das camadas de reboco, e a ventilação possibilitada pelas fachadas que se orientam a Poente e Nascente se articulassem com os ganhos solares de Sul/Poente e do solo para amenização dos efeitos da humidade que se pudesse sentir.

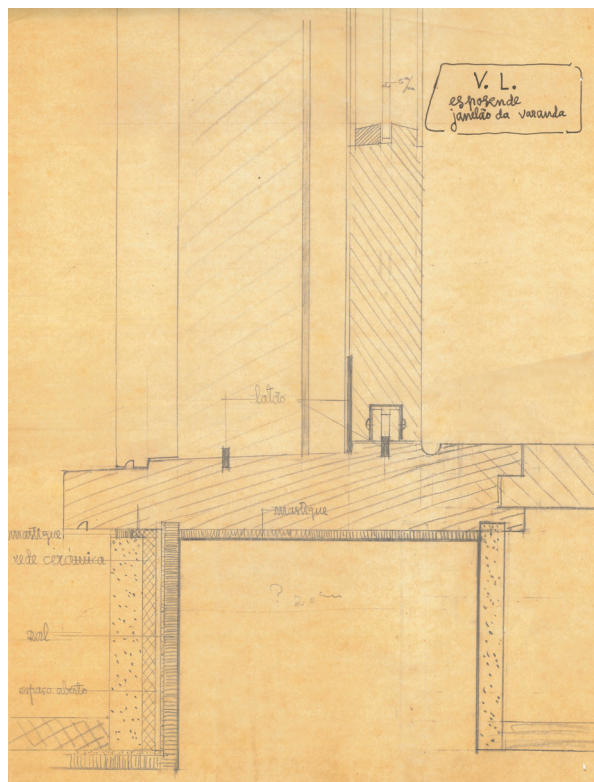
A variação das escalas aplicadas à construção adquire, mais uma vez, um papel importante.

⁴⁶¹ VIANA DE LIMA, Alfredo - *Memória Descritiva*. C. M. de Esposende, datada de 18 de Maio de 1954.

⁴⁶² A título de exemplo, no corte [xx], o arquitecto aponta a aplicação de uma camada de impermeabilização - correntemente apontada através de uma linha mais escura, imediatamente encostada à parede estrutural -, posteriormente, uma camada de “ral” que é, em si, outra forma de impermeabilização, e a extensão da camada que ele identifica como “mastique”, não apenas no remate das caixilharias, mas acompanhando, pela expressão conferida, a parede na vertical.

⁴⁶³ JOURDA, Françoise-Hélène - *Pequeno Manual do Projecto Sustentável*. Barcelona: Gustavo Gili. 2014. p. 40.

⁴⁶⁴ *Eficiência energética versus conforto térmico*. Disponível no site <http://www.construcaomagazine.pt/noticias/eficiencia-energetica-versus-conforto-termico/>, consultado no dia 5 de Agosto de 2018.



[158]



[159]

[158] Corte construtivo da fachada Poente, revelando detalhes construtivos, casa das Marinhas.

[159] Fernando Távora em visita à Casa das Marinhas, ainda em construção.

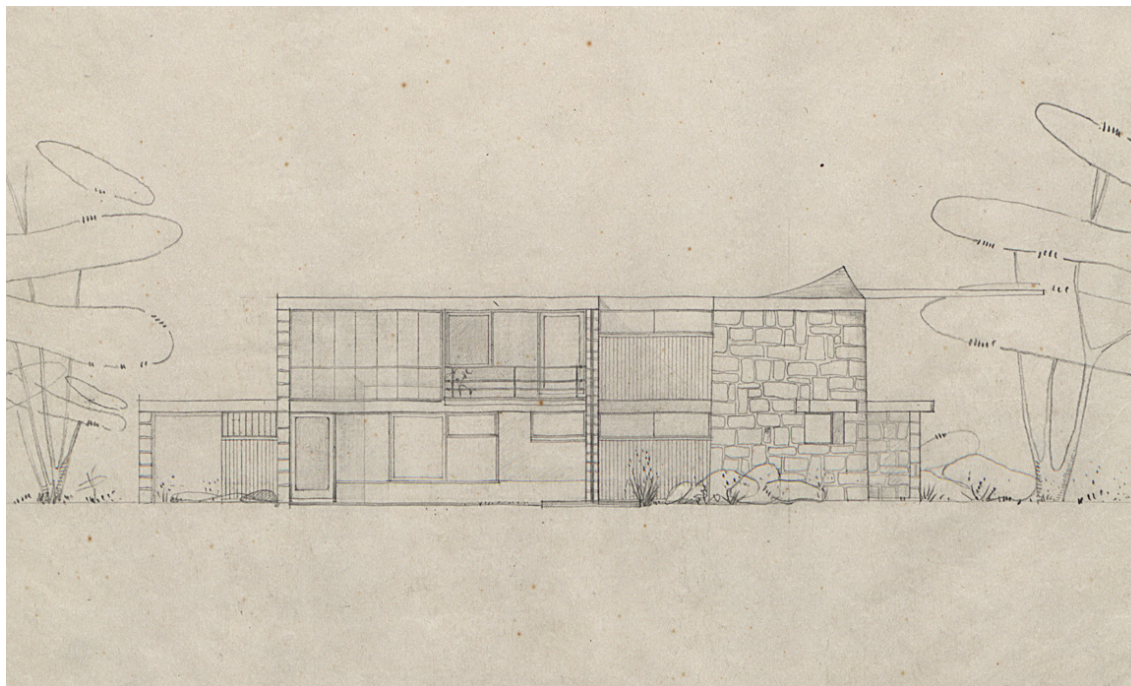
Se anteriormente se referira a escala do projecto no contexto de uma análise global da organização do programa da habitação⁴⁶⁵, pode aplicar-se o conceito de escala ao detalhe da construção, afirmando-se, assim, que na leitura da planta da casa, ou dos seus cortes (quer se trate de cortes mais ou menos detalhados), os panos sólidos do invólucro são manifestamente mais espessos quando em alvenaria o que, em si, é também um contributo à resistência térmica da obra, até mais do que se consegue alcançar com as construções modernas em betão. A foto nº 162, de uma visita de Fernando Távora à casa em construção, mostra que, apesar de se tratar de uma obra cujo traço modernista se reconhece com evidência, no tratamento dos vãos e na forma de organização da habitação, a pendente tradicionalista de Viana de Lima obtém notoriedade na maneira como parece consultar os métodos construtivos tradicionais e na maneira como estes são aplicados às diferenças de escala e espessura de paredes. É, portanto, mais importante entender o contributo individual de cada uma destas acções, do que fazer uma leitura rigorosa de valores de certificação.

Neste contexto, muito importante será, também, compreender de que forma verificamos neste edifício factores como a resistência e durabilidade. Na estrutura da casa, observa-se a aplicação de materiais que, em termos de massa, representam barreiras eficazes de inércia térmica (as paredes estruturais em pedra rústica, as vigas em betão), e cuja modularidade também, inevitavelmente, conduz ao campo da consciência económica e ambiental. O recurso à pedra, além da ponte para as tradições construtivas portuguesas regionais, representa uma opção que em termos de durabilidade e resistência às condições do tempo, ao fogo, às variações de temperatura e aos factores biológicos apresenta excelentes condições de permanência, cujo sentido pode ser interpretado, ainda, à luz da sua possível devolução à Terra, na hipótese de um desmantelamento. Os restantes materiais (o betão, a alvenaria de tijolo), usualmente não se enquadram nas convenções das construções tradicionais e, numa série de aspectos, nem nas convenções da ecologia da construção. Porém, a modularidade referida à plasticidade do desenho da planta e dos alçados pode ser entendida, neste contexto, na leitura dos cortes construtivos, como um contributo à desagregação dos materiais constituintes do edifício. Completando este raciocínio, se importa uma abordagem ecológica de curto prazo (ou seja, do impacto imediato da utilização de um determinado material), importa, igualmente, uma abordagem ecológica de longo prazo na qual, a obra em estudo, mesmo recorrendo a materiais construtivos pouco ecológicos, se enquadra, pela resistência física que estes conferem à construção e uma manutenção e preservação, ao longo das décadas, consideravelmente simplificadas.

A sustentabilidade de uma construção pauta-se por um conjunto de acordos na estratégia global da construção, sendo que, neste caso em particular, as estratégias de Viana de Lima tanto denunciam o seu enraizamento - *“Os sistemas construtivos empregues, paredes portantes de granito, claramente expressas no exterior, os materiais de acabamentos interiores, o emprego de caixilharias de madeira encerradas com gelsias, a manutenção, embora reinterpretada, do corpo do antigo moinho existente no local, e talvez ainda com significado mais relevante, a escala e o nível de conforto conferidos a todos os espaços, permitem ler, nesta casa, a presença dos valores mais profundos da nossa arquitectura”*⁴⁶⁶ -, como a partilha da modularidade contemporânea Corbusiana e a mudança de atitude que se viu acontecer na época, contra a importação de modelos internacionais.

⁴⁶⁵ RODRIGUES, Luís Ferreira - *Intimidade, simplicidade e beleza* in *VIANA DE LIMA - Casa das Marinhas, Esposende*. Esposende: Município de Esposende, 2013, p. 143-144.

⁴⁶⁶ FERNANDEZ, Sérgio - *Viana de Lima, Arquitecto* in *VIANA DE LIMA - Casa das Marinhas, Esposende*. Esposende: Município de Esposende, 2013, p. 87.



[160]



[161]

[160] Desenho do alçado Poente, casa das Marinhas.

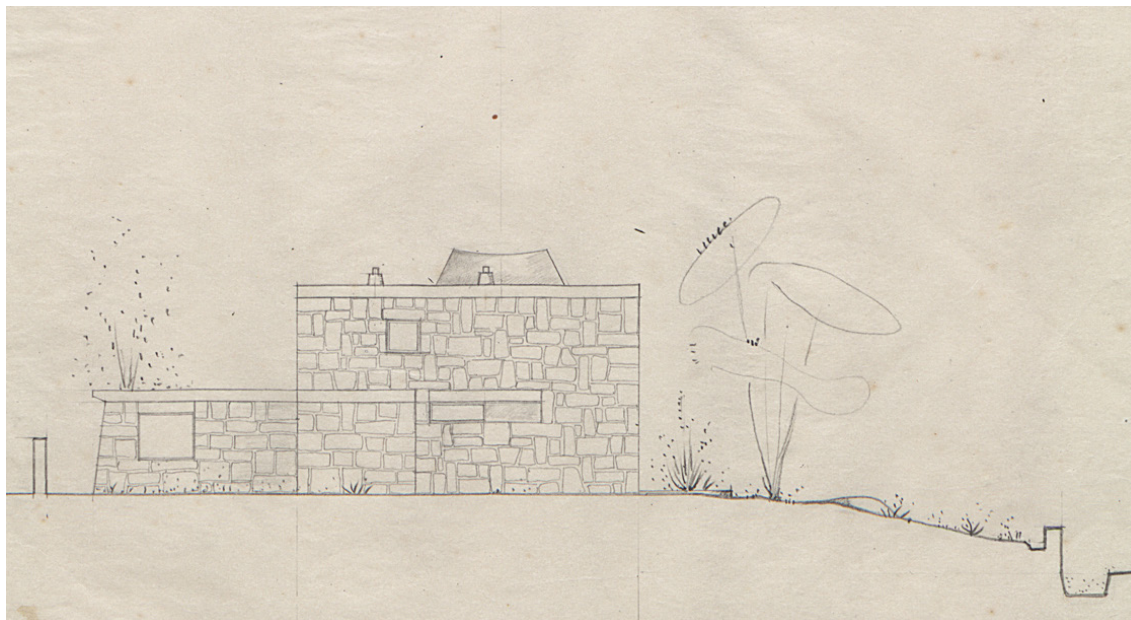
[161] Fotografia da fachada Poente, casa das Marinhas.

A par da hierarquização dos espaços internos de um edifício, em planta, para se poder considerar que a orientação global deste resulta numa forma construída termicamente equilibrada, importa compreender, também, de que modo o dimensionamento de vãos e o desenho pormenorizado de vãos se articula com a organização e hierarquização programática estipuladas. O planeamento das fenestrações de uma construção trabalha no mesmo contexto do isolamento e estanquidade do invólucro, uma vez que, estes elementos representam pontos privilegiados de contacto com o exterior, e com isso sejam possibilitados a ampliação de ganhos solares, o seu controlo, ou a criação de pontes térmicas, quando insuficientemente pensados.

A lógica subjacente à organização programática da casa das Marinhas, muito próxima à sugerida por Moita, reflecte-se no desenho do plano de fenestrações que, diferenciando-se em articulação com a insolação, dimensão e quadrante de orientação de cada parte da construção, revela profunda eficácia no aproveitamento das fachadas mais insoladas, ou a protecção das mesmas, quando necessário. No seguimento desta afirmação, em primeiro lugar, importa salientar a pontualidade e controlo das aberturas de vãos orientadas a Norte e a Nascente. Nestas situações (na abertura horizontal da parede granítica da sala de estar, que permitem o aproveitamento de luz constante ao longo dia, mesmo quando, a título de exemplo, na sala as portadas fecham ao excesso de luz solar directa, e, no último quarto, no piso superior, cuja fenestração, orientada igualmente a Norte, apresenta uma dimensão controlada e adequada à dimensão do espaço que ilumina), as fenestrações servem, essencialmente, ao aproveitamento de luz constante e, sempre, numa dimensão menor para, garantir o conforto térmico, já que nestas zonas a luz solar directa é inexistente.

A fachada Poente é a que se constitui do mais variado jogo de fenestrações. A possibilidade da dilatação dessa iluminação a zonas intermédias da casa, a diferenciação dos vãos, em tamanho e em desenho de caixilharia, assumem as configurações necessárias ao conforto térmico e qualidade dos espaços orientados nesta direcção, ou que, indirectamente, possam beneficiar da iluminação deste quadrante. Identificam-se três tipos de desenho de fenestração diferentes entre si e cujo sentido de colocação arquitectónica e desenho é, também, diferente. Na sala de estar, aproveitam-se os ganhos solares directos através de janelas dimensionadas a esse piso, ao nível do rés-do-chão, segundo um ambiente mais recolhido (e, nesse sentido, o caixilho adopta uma configuração essencialmente horizontal, e de menor passagem de luz, beneficiando, ainda, do acréscimo de elementos que analisaremos no segmento de sombreamento), no piso superior, com uma linguagem, assumidamente, mais modernizada onde se explora uma maior entrada de luz solar, pelo desenho de um grande vão de inspiração Corbusiana e profundamente moderna (em comparação com a configuração global do invólucro). Também no piso superior, o atelier beneficia de fenestrações cujo desenho serve exclusivamente a sua iluminação, uma vez que este se encontra separado do mezanine que contacta com a sala de estar, pela parede rebocada que marca a verticalidade da mesma. Ao mesmo tempo, se nos restantes espaços da casa a comunicação com o exterior é, essencialmente, visual, e o contacto físico entre espaços internos e externos se observa no rés-do-chão, é no atelier que Viana de Lima abre uma excepção, fazendo um desenho de fenestração que se divide entre uma pequena janela que se abre na lateral do estirador, e uma porta que faz a expansão desta zona de trabalho a uma varanda voltada à paisagem rural.

O corredor de união entre o corpo cilíndrico e o corpo rectangular, beneficia de uma leve iluminação conseguida através de um vão, ligeiramente, recuado em relação à fachada principal. Acompanhando o percurso, uma estreita abertura é rasgada no remate do tecto,



[162]



[163]

[162] Desenho do Alçado Norte, casa das Marinhas.

[163] Fotografia da fachada Norte, casa das Marinhas.

em cada piso. No corpo rectangular, o percurso longitudinal (contrariado, ora pela torção do percurso, em L, no piso inferior, ora pela dilatação da escala interna do espaço, no atelier), vê a horizontalidade do seu vão contraposta pela diluição da luz que irrompe de uma abertura de proporção quadrangular e cuja caixilharia permite, ainda, um profundo controlo da intensidade de iluminação. Observando a articulação do percurso interno com a luz, a relação entre fenestração e espaço passa a operar-se transversalmente à fachada, e a fenestração quadrangular que reorienta o percurso, no piso inferior, na fachada Poente, alinha-se com uma semelhante, na fachada oposta, enquadrando o espaço de estar externo.

Na fachada Nascente, que forma a barreira exterior para a zona de arrumação, saleta de estar, quarto de banho e quartos de dormir, a zona de arrumos e serviços é iluminada através de um estreito rasgo, junto ao tecto, de linguagem semelhante ao existente na sala de estar. As zonas de refeição e a saleta - a primeira situada no núcleo da casa e a segunda, junto à fachada Nascente - beneficiam de aberturas de escalas diferentes: se na saleta apenas existe o vão referido no parágrafo anterior, semelhante ao que faz a continuidade pelo corredor à fachada Poente, a zona de refeição, apesar de centralizada, aproxima-se mais, em posição e em utilidade, da zona exterior situada a Nascente do terreno e que é acedida através de um vão cujo desenho, complexo, o transforma em três tipos de fenestração diferentes: uma janela de correr, uma janela basculante e uma porta em vidro.

A fachada Sul é a menos fenestrada, tanto em número, como em dimensão, em primeiro lugar, por estar orientado a Sul o corpo cilíndrico, do moinho, que, por razões estruturais, não suportaria a abertura de grandes vãos (e como observado, a intervenção de Viana de Lima, a nível construtivo é de uma grande simplicidade o que estaria em contrariedade com uma profunda intervenção), e pela distribuição formal do programa da casa, cuja lógica determina uma maior abertura de vãos a Poente, do que a Sul. Em si, esta estratégia representa uma das excepções que Jourda aborda no seu livro.⁴⁶⁷

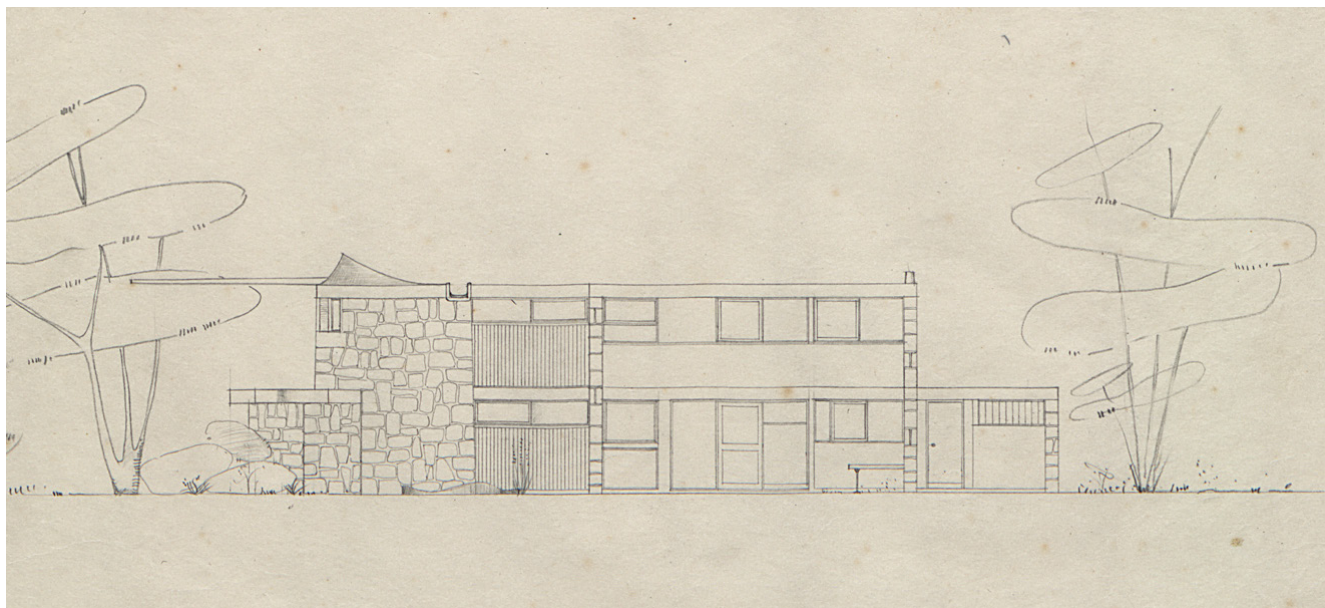
Como vimos a referir, a organização interna da casa é pensada de modo a que os espaços possam comunicar-se, tanto fisicamente, como visualmente, e o tema das novas formas de habitação do modernismo do século XX, permanece muito evidente até no modo como a luz parece ter sido estudada. A dilatação do espaço, a colocação da cozinha como uma zona de transição e o tipo de vão desenhado, permitem que essa franca comunicação no *open space* da casa, crie uma forma de iluminação, também ela, perfeitamente diluída nessa amplificação espacial. Assim, o que se pode referir sobre o janelão (que, ao contrário das janelas do piso inferior e do atelier, não é acompanhado de nenhuma forma de sombreamento), é que a luz solar, através do mezanine, se estende à zona de quartos, francamente comunicante com a sala, e à zona intermédia, da cozinha e da sala de jantar. A cozinha beneficia de bons ganhos solares porque o desenho do mobiliário e a sua distribuição estratégia a colocam centrada no aproveitamento de duas frentes de iluminação, a de Nascente e a de Poente, e em termos globais, o comportamento térmico da casa deverá ser considerado amenizado por esta franca comunicação em *open-space*, que permite trocas e partilhas de ganhos solares, especialmente, nas situações em que o janelão moderno parece originar alguns desequilíbrios.

⁴⁶⁷ O desenho global da obra origina outras condicionantes e o rigor com que é interpretada a sugestão de uma determinada organização programática e desenho arquitectónico dependerá, por vezes, de aceder a essas sugestões, de forma ponderada e estratégica, havendo lugar a adequações. Assim, o acesso à casa, ele próprio com especificações no que respeita à protecção dos ventos e chuvas, é feito neste corpo de forma particular e cuja materialidade e densidade, dialogam com a protecção necessária de quem chega ao seu abrigo - a Sul, onde, em teoria, se faria o maior aproveitamento dos ganhos solares através de vãos bem fenestrados.

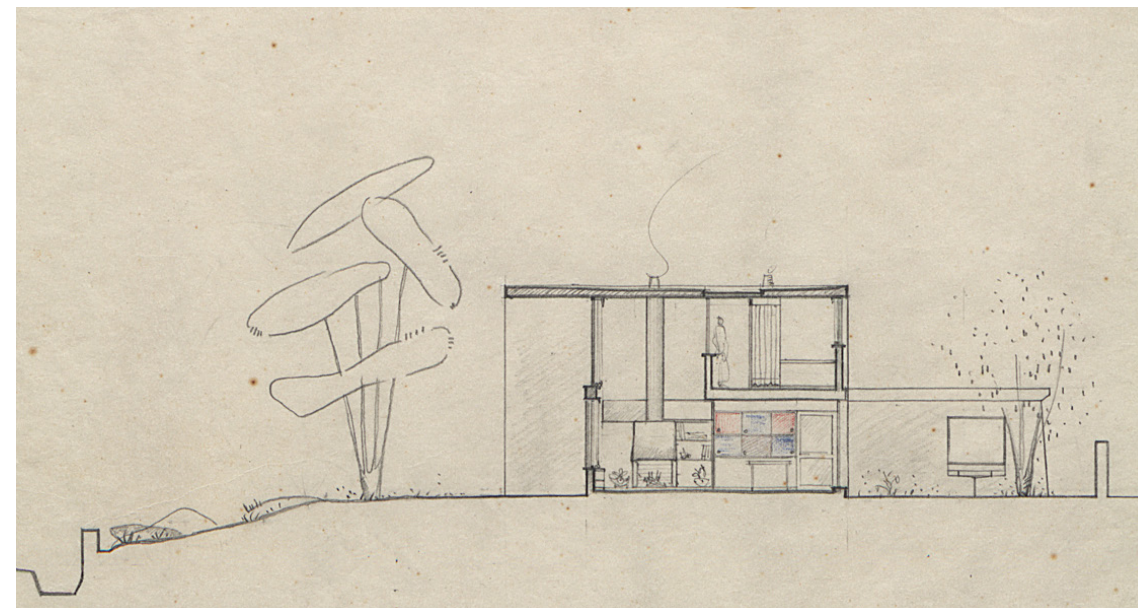
Ao nível do desenho pormenorizado de caixilharias, o processo da Casa das Marinhas apresenta detalhes que, para a época, revelam a profunda sensibilidade e racionalidade da intercalação da construção e arquitectura portuguesas com as racionalidades modernas internacionais. Além do cuidado isolamento de todos os pontos de encontro entre materiais (especialmente se considerarmos que falamos de materiais com diferentes reacções ao calor e ao frio - como são as caixilharias em madeira, e as paredes em alvenaria e pré-fabricado de betão), observa-se com clareza, nos desenhos de pormenor, a aplicação de massas e vedantes, no combate à infiltração de humidades e correntes de ar em pontos em confronto directo com o exterior. A informação do arquitecto Paulo Guerreiro - de que a construção é de uma qualidade acima da média, para a época -, confirma-se na observação dos pormenores da obra e na vivência do conforto do seu espaço interior.

Na caixilharia do atelier, evidencia-se o desenho de um caixilho com elementos curvos cujo perfil (em ‘positivo’ e ‘negativo’) é pensado como um encaixe, de modo que não haja qualquer infiltração de ar exterior, o que se pode observar nas imagens [175] e [180]. Nas caixilharias de correr (como é o caso dos quartos e de algumas janelas da sala e zona de refeição, orientada a Nascente), o desenho do caixilho - que é já pensado para correr sobre rodas, facilitando a abertura dos envidraçados - é feito de modo que o encaixe entre a parte móvel e a parte fixa impeça a infiltração de ar do exterior, conforme se pode ler no corte [xx], pela extensão, em altura, dos elementos móveis até às soleiras ou aos peitoris. À semelhança do que Moita sugeria (e conforme observaremos nas obras seguintes), no desenho de caixilharias pode identificar-se um tratamento diversificado entre caixilharias duplas ou simples. Um primeiro exemplo dessa diferenciação é o desenho de caixilharia dos quartos, no qual, a curva que se observa em corte representa uma calha de condensação, cujo propósito é fazer a recolha dos ressoados, estratégia que as caixilharias duplas dispensam, porque a temperatura superficial da face interior do vidro não é tão baixa, e geralmente não se atinge o ponto de orvalho tão facilmente.

Além desse aspecto, outra diferenciação é marcada entre caixilhos fixos e móveis em termos de escala, espessura e protecção anexa. No desenho em corte pode perceber-se o cuidado no impedimento da passagem de ar, ao ser projectada uma portada que acompanha a pendente da soleira das aberturas e - por esta se alongar mais do que as caixilharias -, forma uma barreira de reforço à passagem do ar. Esta estratégia de protecção relativamente à passagem de ar do exterior é aplicada a todos os caixilhos de correr e de batente - conforme se pode verificar através das fotografias da casa -, na janela da sala de estar, na janela da zona de refeição, nas janelas dos quartos e na porta de acesso pela sala de estar. Em termos de espessura, em caixilharias móveis a madeira é trabalhada e desenhada em peças densas e bem dimensionadas ao seu propósito, para que, quando encerradas, formem um bloco único e estanque e o uso diário, ou frequente, não represente uma ameaça à integridade das peças móveis. Um exemplo expressivo deste espessamento das madeiras, quando um vão se encontra mais exposto a condições climáticas adversas ou é móvel, é a caixilharia dos quartos, mais espessa. Já nas caixilharias fixas (de que é exemplo o janelão Corbusiano), a espessura é manifestamente inferior.



[164]



[168]



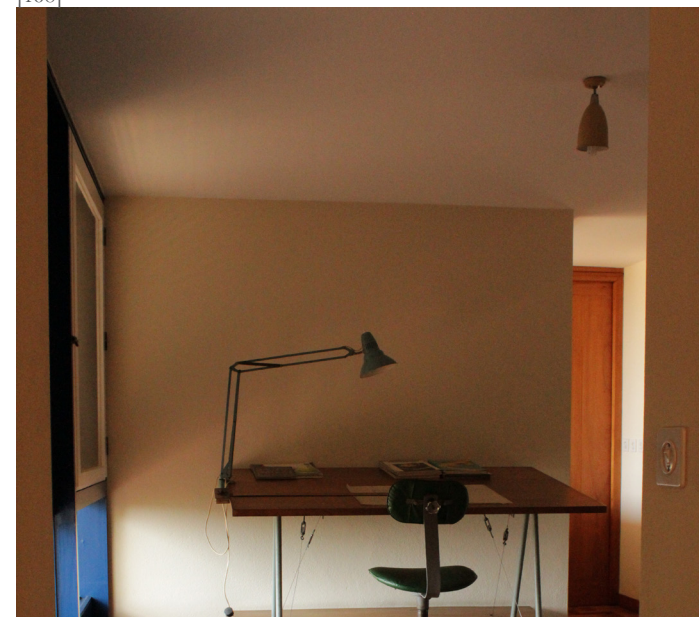
[165]



[166]



[167]



[169]



[170]

[164] Desenho do alçado Nascente, casa das Marinhas.

[165] Fenestração do moinho, a Nascente, casa das Marinhas.

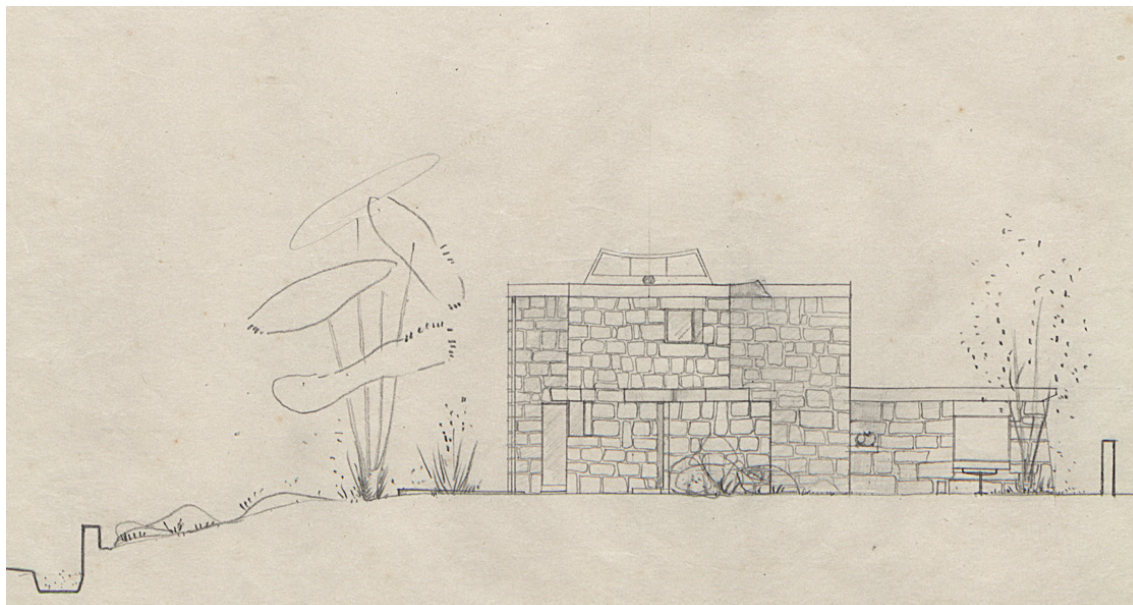
[166] Fenestrações da fachada Nascente, no 1º piso, casa das Marinhas.

[167] Fenestração da fachada Nascente, no r/c, casa das Marinhas.

[168] Corte transversal, mostrando relação espacial entre pisos, casa das Marinhas.

[169] Fotografia do atelier, relacionando-o com a fenestração modular. 1º piso. Casa das Marinhas.

[170] Espaço de refeição, relacionando-o com a fenestração modular. R/c. Casa das Marinhas.



[171]



[172]

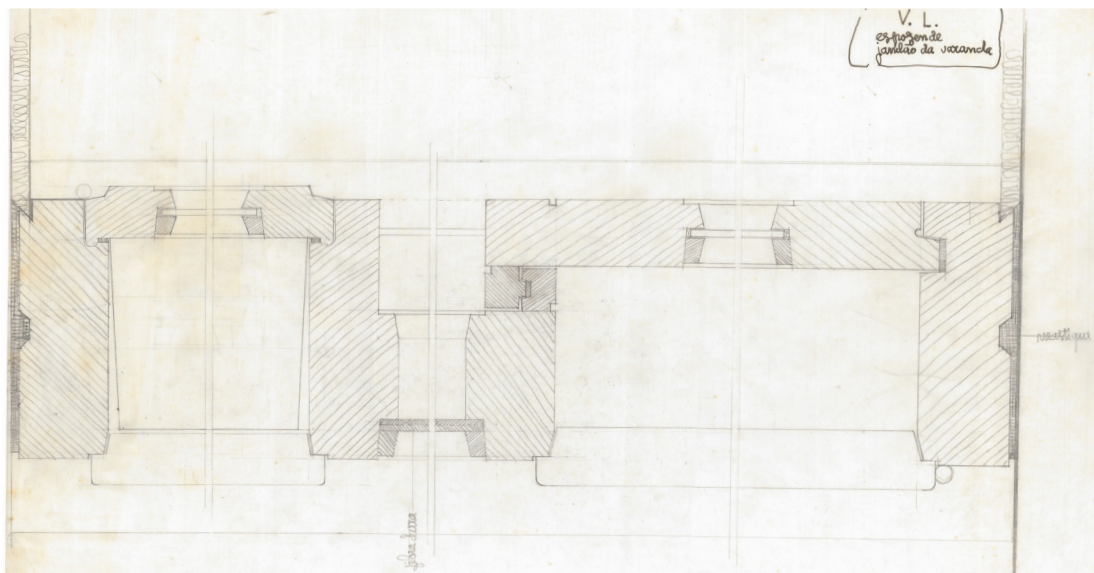


[173]

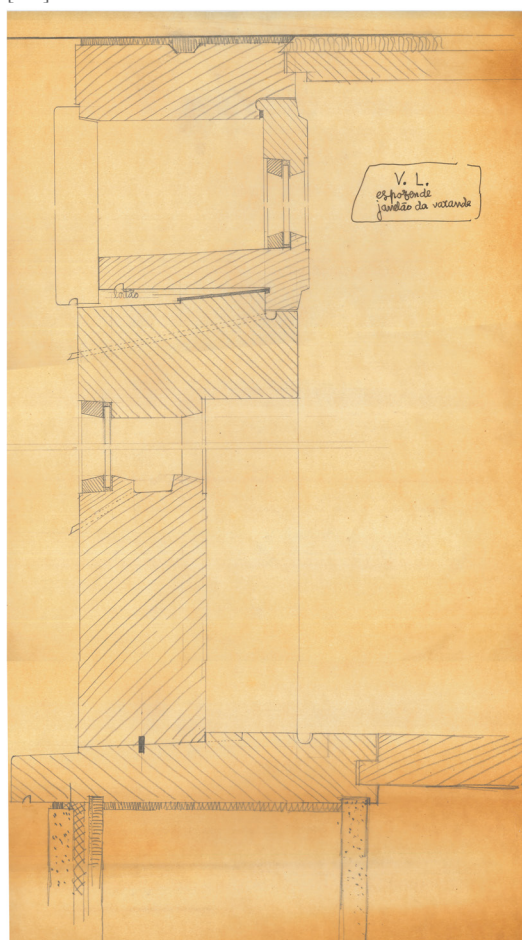
[171] Desenho do alçado Sul, casa das Marinhas.

[172] Fenestração do moinho, a Sul, casa das Marinhas.

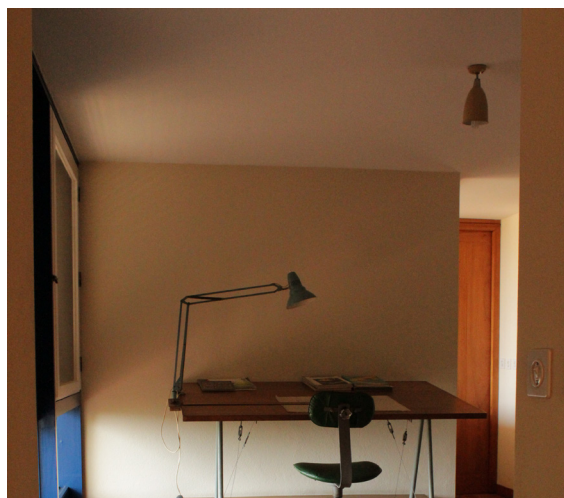
[173] Fenestrações do moinho, a Sul, vistas do interior. Casa das Marinhas.



[174]



[175]



[176]



[177]



[178]

- [174] Corte em planta da caixilharia do atelier, casa das Marinhas. s/escala.
 [175] Corte de caixilharia do atelier, casa das Marinhas. s/escala.
 [176] Fotografia parcial do caixilho do atelier, 1º piso, casa das Marinhas.
 [177] Fotografia de pormenor da caixilharia do atelier, 1º piso, casa das Marinhas.
 [178] Fotografia de pormenor da caixilharia do atelier, 1º piso, casa das Marinhas.

A situação particular deste terreno (que coloca a casa das Marinhas numa situação de debilidade face à agressão dos ventos dominantes - frequentes e constantes, em qualquer ponto envidraçado, mesmo quando orientado a Poente ou Sul), representa, para o invólucro construído, imediatamente, um desafio à sua eficiência em relação às perdas e ganhos de calor. Se a nível da organização da planta (e, fundamentalmente, em todo o processo evolutivo do projecto) se verifica um inteligente conjunto de decisões e estratégias para melhor aproveitamento das condições positivas da região, da mesma forma que se procura a protecção dos espaços internos face aos aspectos mais debilitantes, a análise de fenestração da habitação levanta questões, para as quais a ventilação e as estratégias de sombreamento aplicadas oferecem o esclarecimento necessário.

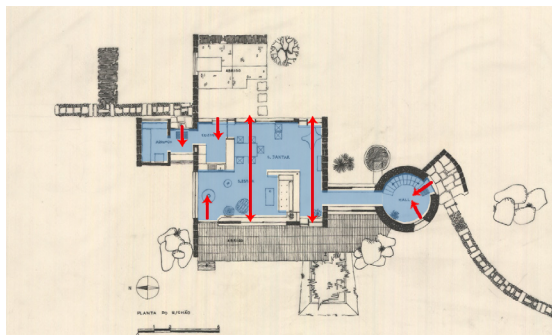
Conforme observado até este ponto, uma característica particular da Casa das Marinhas é a configuração que os espaços assumem, formando, nas áreas de uso comum (e em extensão às zonas mais privadas), o *open-space* onde a comunicação visual e a transposição física dos limites de utilização dos espaços são assumidamente exploradas pelo arquitecto. Esta franca comunicação entre partes, além de uma sensação de dilatação dos espaços interiores da habitação, promove a existência de condições benéficas à ventilação e arejamento da casa, mesmo contando com alguns elementos que representem, quando vistos isoladamente, possíveis pontos de desconforto térmico.

O primeiro ponto que nos conduz a levantar questões, relativamente à suficiente capacidade de ventilação e conforto térmico da habitação, é o janelão Corbusiano. Enquanto as restantes fenestrações da casa podem ser abertas e/ou se encontram protegidas por portadas, o janelão orientado a Poente representa algumas debilidades, por representar uma vasta área envidraçada exposta à luz solar directa e pela ausência de elementos de sombreamento (em todos os vãos da casa desenham-se protecções, à excepção deste). Será, assim, importante, manter presente o que Jourda referira a respeito da interferência das várias estratégias de desenho de uma habitação, para se compreender que, mesmo que um determinado aspecto possa sugerir a criação de dificuldades ao bom funcionamento de um edifício, só na articulação de todas as estratégias que, na sua individualidade conformam uma teia global de acontecimentos, se poderá entender a profundidade das opções tomadas. Face a este aspecto, conclui-se que a forma como a casa é, globalmente, estruturada oferece respostas essenciais à eficácia da ventilação e do conforto térmico.

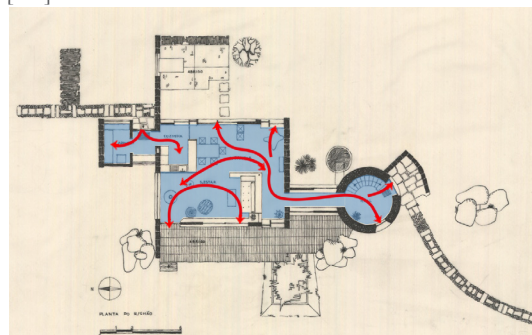
Uma primeira análise, após esta nota introdutória, passa pela leitura da habitação em corte. Horizontalmente, o movimento de ventilação natural é possibilitado pela existência de fenestrações móveis, tanto na fachada Poente, como na fachada Nascente. É gerada, assim, uma forma de ventilação que se faz em sentido transversal à forma construída e que é completada pelo conjunto de conexões entre os diversos espaços da casa. O amplo espaço formando *mezzanine*, que comunica com o corredor dos quartos e com o quarto principal através de uma portada interna de madeira, permite a livre circulação do ar que entra pela janela de correr, na sala de estar, ao nível do piso térreo, ora francamente aberta, ora através das frestas das portadas. Nesta forma de organização espacial, depreende-se que o que permitirá que a acumulação de calor, por vezes excessivo, causada pelo amplo janelão, se dissipe, é o facto de existir a possibilidade de uma ventilação cruzada entre o piso térreo e o piso dos quartos. O *mezzanine*, em comunicação à cota superior com a sala, possibilita que o ar quente que se acumule à cota superior da sala (e, essencialmente, por existir a esta cota, neste



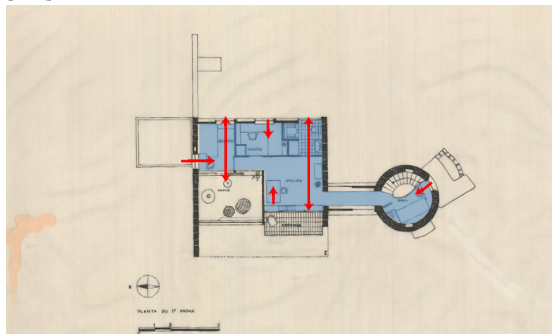
[179]



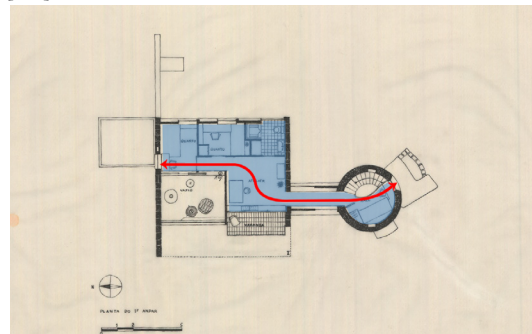
[180]



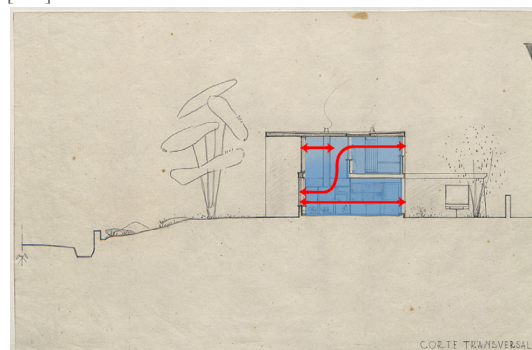
[181]



[182]



[183]



[184]

[179] Fotografia da portada interna, do mezanine, casa das Marinhas.

[180] Planta da proposta final da casa das Marinhas, R/c. Esc 1/500, com estudo de ventilação transversal.

[181] Planta da proposta final da casa das Marinhas, R/c. Esc 1/500, com estudo de ventilação cruzada.

[182] Planta da proposta final da casa das Marinhas, Piso 1. Esc 1/500, com estudo de ventilação transversal.

[183] Planta da proposta final da casa das Marinhas, Piso 1. Esc 1/500, com estudo de ventilação cruzada.

[184] Corte transversal da casa das Marinhas, esc 1/500 com estudo de ventilação cruzada entre pisos.

vão, apenas uma pequena abertura), possa ser extraído pelo seu redirecionamento aos vãos dos quartos, ou, pelo contrário, o seu aproveitado, para fazer o aquecimento dos mesmos em dias mais frios.

Fazendo uma leitura a partir da planta, conclui-se que, tanto ao nível do rés-do-chão, como ao nível do piso superior, a ventilação horizontal é, também, facilitada pelas aberturas de vãos e pela organização do programa. Ao nível do rés-do-chão, o desenho de vãos fenestrados admite, pelo menos, quatro movimentos de ventilação transversais às fachadas principais (no acesso à zona de serviços, na zona da sala de estar/zona de refeição, nas pequenas janelas alinhadas, longitudinalmente, com o corredor e no corredor de ligação entre os dois volumes, no volume do moinho, uma vez que a porta de entrada principal se articula com uma pequena janela aberta na parede do volume cilíndrico). Ao nível do piso superior, a mesma ventilação transversal é observada, primeiro, como já referido, através da fenestração interior com portada formando o *mezzanine* sobre a sala de estar (que gera um movimento de circulação de ar, ao mesmo tempo horizontal e vertical), e, ainda, pela existência de duas fenestrações no atelier que fazem a ligação à varanda e permitem o movimento transversal de ventilação na casa, sendo que esta corrente de ar pode, depois, escoar-se pelas janelas dos quartos. Um movimento longitudinal também se pode observar, pois a janela orientada a Norte (no quarto principal), e a pequena janela do moinho (no quarto aí criado), formam uma corrente de ar contínua que acompanha a linha das paredes dos quartos de dormir e instalações sanitárias, corredor até à estrutura rural recuperada.

Um outro aspecto a ter em consideração, além da estruturação da habitação, em planta e na relação das partes constituintes da mesma, é o uso de elementos que, tanto servirão para fazer o sombreamento dos vãos mais expostos à luz solar directa e ao vento, como para criar formas de arejamento mais controladas. Se ao longo de toda a análise se vem a reconhecer o impacto evidente que o vento dominante da região tem em toda a construção, também ao nível das estratégias de ventilação esta condição é tida em linha de conta, procurando que em dias de maior incidência de vento, a ventilação não seja liminarmente impossibilitada. As portadas, que analisaremos com especial atenção no segmento que se segue, têm assim duas funções essenciais. Primeiramente, a de permitir a entrada controlada de luz solar nos espaços internos - nas alturas mais quentes do dia -, ou (por exemplo, nos quartos), criar uma passagem de luz contida que não seja incómoda no raiar do dia. Ao mesmo tempo, a inclusão destes elementos no projecto, permite que as janelas estejam totalmente abertas e a ventilação da habitação ocorra com algum controlo ao nível do fluxo de ar que irrompe na habitação.



[185]



[186]



[187]



[188]



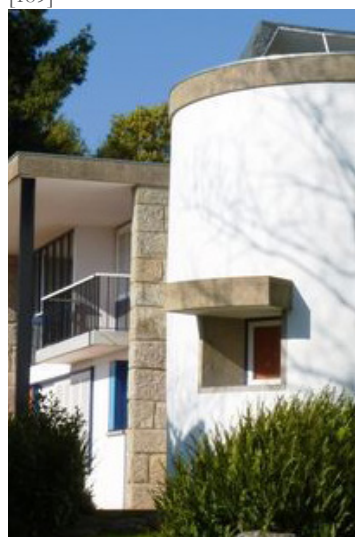
[189]



[190]



[191]



[192]

[185] Estratégia de sombreamento do corredor, Casa das Marinhas.

[186] Estratégia de sombreamento da fachada Poente, Casa das Marinhas.

[187] Estratégia de sombreamento da saleta de estar, Casa das Marinhas.

[188] Estratégia de sombreamento dos quartos, Casa das Marinhas.

[189] Estratégia de sombreamento da zona de refeição e cozinha, Casa das Marinhas.

[190] Estratégia de sombreamento do quarto orientado a Norte, Casa das Marinhas.

[191] Estratégia de sombreamento do quarto do moinho, Casa das Marinhas.

[192] Estratégia de sombreamento de fenestração do moinho, a Sul, Casa das Marinhas.

Conforme observado até este ponto, revisitando e reciclando algumas das racionalidades do empirismo popular e bioclimático, e reavivando a consciência que as condições meteorológicas da região lhe impõem, as estratégias projectuais aplicadas por Viana de Lima na Casa das Marinhas têm revelado uma complexa, porém, rica articulação entre elementos arquitectónicos e condicionantes, materiais e estratégias da região, com resultados positivos na busca de uma arquitectura eficiente, moderna e, ao mesmo tempo, com identidade local.

Através de um desenho cuja sensibilidade e sentido prático se reflectem na distribuição lógica dos espaços em função das suas necessidades de insolação, na espessura das paredes exteriores (formando barreira térmica) e no planeamento de fenestração diversificado (de menor dimensão nos quadrantes Norte e Nascente, e de maior dimensão a Poente), a relação entre natureza e edifício abre, porém, um parêntesis relativamente à capacidade global de sombreamento do edifício das Marinhas, especificamente por se identificarem pontos na linguagem moderna do mesmo, que possam originar desequilíbrios no conforto geral de utilização.

Na análise da ventilação, havia sido referida a utilidade da aplicação das portadas de madeira no arejamento da habitação, em dias em que a incidência de ventos se revelasse mais intensa e directa, e cuja ausência se reflectiria numa dificuldade acrescida de renovação do ar no interior da habitação. Outra interpretação possível, e certamente a principal razão para a aplicação desses elementos, é a necessidade de fazer o sombreamento de vãos, em situações em que, pontualmente, a inibição da passagem de luz solar directa se verifique necessária. Trabalhada, então, em complementaridade com as configurações do invólucro construído, e segundo uma lógica de modularidade que coloca nas mãos do habitante a liberdade para gerir o isolamento dos espaços, é possível notar a protecção dos vãos com o recurso a portadas nos corredores de acesso entre os dois volumes, na sala de estar, na porta de acesso a esta e nas fenestrações dos quartos, instalações sanitárias, e nas fenestrações do atelier que, voltando-se a Poente, se abrem à paisagem pela varanda que se destaca no invólucro da habitação.

Dever-se-á, assim, entender a aplicação destes elementos com duplo sentido. Se até este ponto se faz referência às portadas, essencialmente, pela sua capacidade de formar uma barreira contra o impacto do sol, o entendimento, orientado pelas ideias de Moita, da estratégia da sua colocação (aplicados externamente à forma construída), sugere que o seu impacto na praticabilidade da habitação, passe, também, pela compreensão do papel das portadas sombreadoras na melhoria do conforto térmico no interior da mesma já que, à semelhança do que se alcançaria com uma parede vegetal, o espaço que se forma entre a portada e o pano de vidro criam um segundo movimento de arejamento que circunda as paredes exteriores da forma construída. Assim, estas funcionam como uma “segunda pele”, reafirmando a expressão que Moita usava para referir estes elementos.

O mesmo não pode ser afirmado relativamente à fenestração de inspiração Corbusiana voltada a Poente, a qual, uma vez mais, pela dimensão e, especialmente, pela exposição solar, denuncia algumas fragilidades. A análise de vegetação havia mostrado que a forma como o bucolismo de que se reveste o tratamento dos espaços exteriores da casa se articula com o aproveitamento das espécies vegetais (autóctones ou seleccionadas para o efeito) forma um ambiente externo benéfico ao edifício no confronto com as condições climáticas, nomeadamente com o vento excessivo de Norte e com a necessidade de uma maior insolação nos dias de Inverno (que a arborização a Sul favorece, sendo de folhagem caduca). Porém,



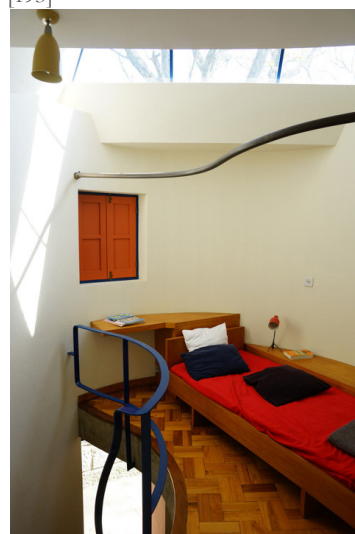
[193]



[194]



[195]



[196]



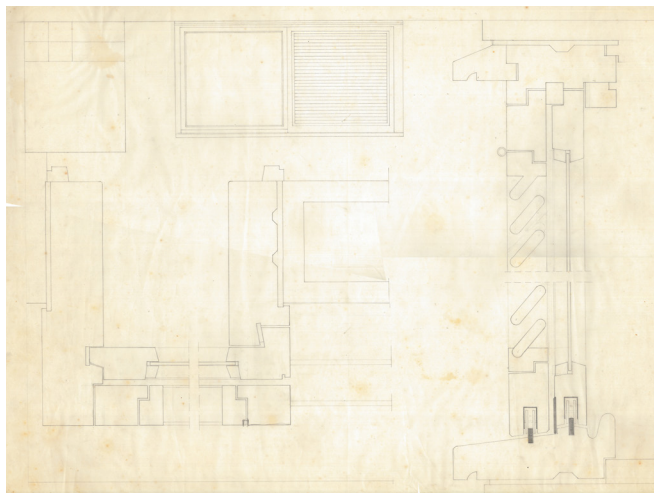
[197]

- [193] Estratégia de sombreamento da fachada Poente, com a extensão do muro da casa.
 [194] Estratégia de sombreamento da fachada Poente, com a extensão do muro da casa.
 [195] Estratégia de sombreamento da caixilharia do moinho a Nascente, com recurso a portada interna.
 [196] Estratégia de sombreamento da caixilharia do moinho a Nascente, com recurso a portada interna.
 [197] Estratégia de iluminação por fenestração zenital, no moinho.

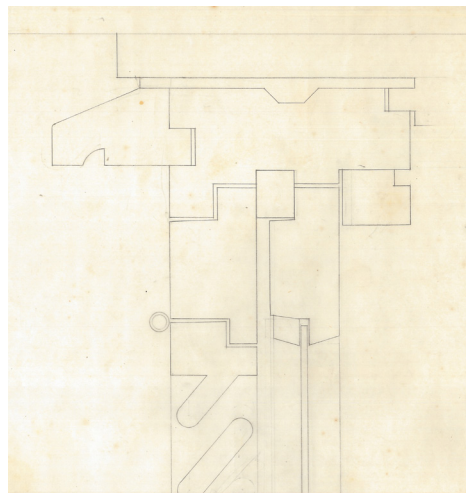
a dimensão do vão, e de certa forma, toda a composição do invólucro construído (pela forma como este se implanta no terreno), impõem que outras medidas sejam tomadas para a protecção deste vão. Se na Casa de Chá da Boa Nova observamos um edifício bem integrado pela pendente e forma acidentada do terreno, na Casa das Marinhas a franca exposição de fachadas à luz solar e ao vento é contrabalançada pelo prolongamento dos limites estruturais em pedra rústica e da cobertura, que, articulados com a fachada Poente, consolidam a protecção dos pontos frágeis da fachada Poente.

O invólucro assume, assim, uma vez mais, um papel fundamental na consolidação das condições necessárias ao conforto térmico da casa das Marinhas. Haverá, porém, o interesse em marcar um ponto de diferenciação entre este edifício e os dois que se seguem. Se na Casa de Férias em Ofir e na Casa de Chá da Boa Nova, o observador se depara com construções onde as coberturas em telha, na sua forma e plasticidade, se adequam com maior organicidade ao terreno moldando-se às necessidades de sombreamento dos espaços construídos, a linguagem moderna da Casa das Marinhas admite alguma organicidade ao nível dos materiais construtivos e ao nível da organização do programa (em coordenação com as pré-existência e na relação dos espaços interiores, em planta, com os exteriores), mas não ao nível da cobertura. Tratando-se de uma cobertura plana, é, então, na projecção das paredes estruturais de granito e da cobertura de tijolo armado, além das dimensões da planta da casa, que se formam, no grande envidraçado da sala, as condições de sombreamento necessárias para fazer face à incidência directa de raios solares, ao longo da maior parte do dia convertendo o impacto da luz deste quadrante, na sua maioria, em luz solar quase indirecta cujo efeito se vê amplificado pelas paredes brancas do interior da casa.

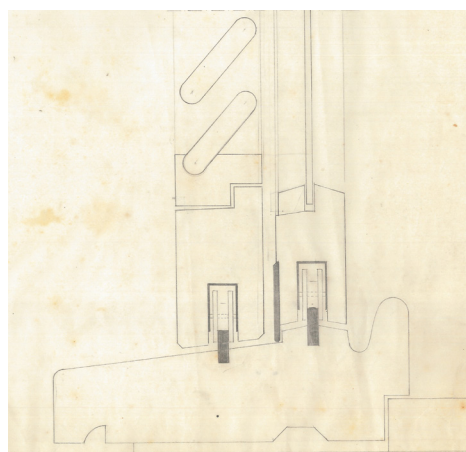
Por fim, é notável o recurso à estratégia de amplificação da luz natural no interior dos espaços por reflexão (dada a capacidade das paredes interiores rebocadas de distribuir a luz recebida do exterior), visível na cobertura do Moinho. Se anteriormente se afirmara a dificuldade de proceder à abertura de vãos de grande dimensão no corpo cilíndrico (por razões de organização e por razões estruturais), Viana de Lima explora uma forma diferente de aproveitar os intensos ganhos solares do quadrante Sul, sem pôr em causa o conforto térmico do quarto existente nesse corpo, e aproveitando a liberdade plástica que o objecto arquitectónico oferece. Assim, enquanto na superfície lateral do volume pré-existente apenas se escavam duas fenestraçãoes e a porta de acesso à habitação, na sua cobertura (que repousa sobre as paredes de pedra) a pouca luminosidade que irrompe pelas suas paredes é contraposta por uma abertura zenital que, num rasgo horizontal, se articula com a brancura das paredes interiores e confere uma luz difusa no interior deste ponto especial da construção.



[198]



[199]



[200]

[198] Desenho em planta e corte de caixilharia do quarto, Casa das Marinhas. s/escala.

[199] Detalhe da portada de um dos quartos, Casa das Marinhas. esc 1/5.

[200] Detalhe da portada de um dos quartos, Casa das Marinhas. esc 1/5.

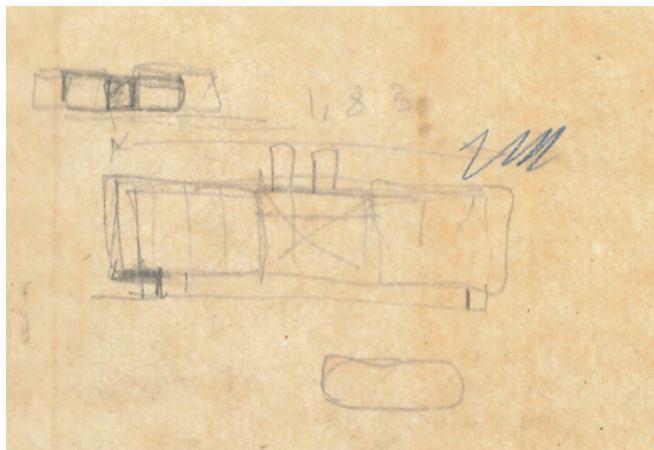
Em termos estruturais e construtivos, não há paralelismos entre o tipo de arquitectura aplicada na Casa das Marinhas e estratégias de protecção contra chuvas das arquitecturas populares, essencialmente porque este edifício é uma construção que, apesar dos paralelismos e da integração de elementos e linguagens arquitectónicas regionais, é manifestamente moderno, na forma e na lógica construtiva aplicadas. Assim, é necessário assumir que, apesar de não ser possível auferir um profundo sentido de ecologia na construção desta casa, ela deve ser compreendida sob o ponto de vista de que a construção sustentável pressupõe além da ecologia, a durabilidade das construções e a sua eficácia na protecção do abrigo. Por outro lado, comparativamente aos dois exemplos que se seguem, a forma que a Casa das Marinhas adquire, mais moderna, de acordo com as inspirações Corbusianas de Viana de Lima, conduzem à definição de estratégias diferentes de protecção contra a chuva.

Em primeiro lugar, interessa analisar a cobertura da casa. A inspiração moderna, revela-se neste edifício, além das fenestraçãoes, através da cobertura em plano horizontal que se estende além da planta. Em função deste aspecto, há a notar que o plano vertical da fachada Poente, encontrando-se recuado em relação ao limite da cobertura, é, de todos os planos exteriores que compõem o invólucro da habitação, o que mais eficazmente se encontra protegido face à chuva. Nas restantes fachadas da casa, em que a cobertura não se projecta com a mesma extensão, há o cuidado de que todas as fenestraçãoes sejam desenhadas num plano ligeiramente recuado relativamente aos elementos estruturais em betão, isto é, nenhuma das fenestraçãoes se encontra colocada no alinhamento exterior das paredes. Complementarmente, o desenho de coberturas apresenta nos seus limites, um remate em pingadeira que impede que a água percorra o plano horizontal inferior e entre em contacto com as caixilharias, e mesmo nas fenestraçãoes em que não exista (uma vez mais) esta protecção complementar da cobertura, o remate entre a pedra rústica e o contorno em betão ou pedra da caixilharia, resulta em igual benefício.

Também no desenho das caixilharias, isoladamente, existem detalhes a analisar. O desenho cuidado do encontro entre estas e, quando existentes, as portadas, pode observar-se na figura. Através da análise da caixilharia dos quartos, depreende-se que a colocação das portadas pelo exterior das fenestraçãoes, além de representar uma protecção térmica complementar, representa uma protecção dos panos de vidro em relação à chuva. Salienta-se o remate feito através da moldura destas portadas, que impede que a água escorra para os espaços intersticiais da parede e da caixilharia. O mesmo cuidado pode ser observado nas soleiras e nos peitoris, inclinados, que se articulam com o remate diferente em altimetria da janela e da portada, já analisado no estudo de fenestraçãoes (visível no tratamento da fenestração que se abre ao pátio exterior a Nascente), e o desenho de todos os panos e remates horizontais com goteiras.

Não podendo afirmar seguramente, a intenção ecologista ou economicista do seu desenho, há a recordar a integração de uma pedra circular, no jardim, que serve de recolha das águas pluviais.⁴⁶⁸ Situada na parte nascente do Moinho, a referida bacia, rústica na matéria, forma e textura, recebe as águas que escorrem da cobertura da casa. Inicialmente pensada com a forma de uma ameiba, conforme se pode ver nos primeiros desenhos da proposta final da

⁴⁶⁸ MARQUES, Paulo Farinha - *O jardim da Casa Viana de Lima em Marinhas, Esposende* in VIANA DE LIMA - *Casa das Marinhas, Esposende*. Esposende: Município de Esposende, 2013, p. 191.



[201]



[202]

[201] Esquisso da implementação da cisterna.

[202] Fotografia da fachada Norte, mostrando a cisterna de água.

casa, o propósito desta pedra é receber a água que, depois de cair sobre uma caleira que corre central e longitudinalmente na cobertura da casa - num desenho de cobertura moderno - conforme o desenho em corte sugere), seria desperdiçada. Porém, é importante reconhecer o valor exclusivamente poético deste elemento. Uma vez que água recolhida nesta bacia não serve qualquer propósito prático para o dia-a-dia, trata-se apenas de um apontamento evocativo da faceta rural de que, ainda actualmente, profundamente se reveste a região.

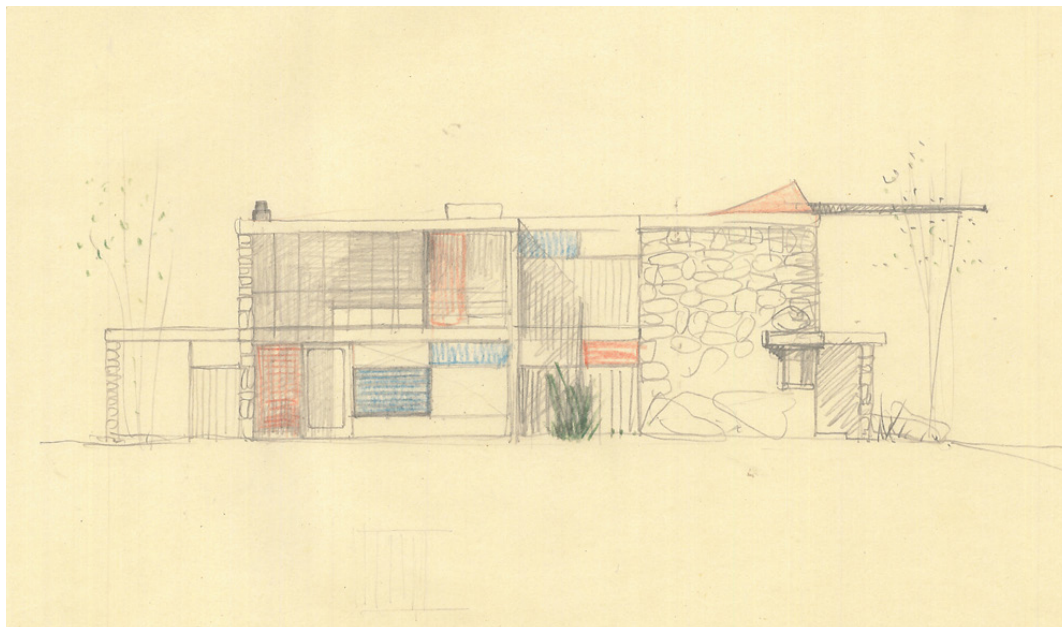
Implementada na década de 70, uma cisterna serve para fazer a acumulação e distribuição de águas aos quartos de banho e cozinha na cobertura e pode ser identificada em raros esboços existentes no processo de obra. As informações sobre este elemento apostas à obra moderna são raras e não será seguro, tampouco, afirmar a relação desta intervenção com algum tipo de melhoramento praticado por Viana de Lima na habitação. Pode referir-se a robustez da construção e a solidez do pensamento projectual que confere à obra a qualidade necessária que a transporta em perfeitas condições para os tempos actuais, a facilidade de intervenção de manutenção (apesar de pouco necessária) e a sua preparação para a adequação às exigências do futuro, agora presente.

Podemos considerar que é de forma positiva que a articulação dos vários elementos desenhados, consertados através de estratégias de desenho da forma, do invólucro, da orientação, da fenestração, e das estratégias de sombreamento e ventilação confluem no que Moita chama de “*conforto fisiológico*”, resultado de um desenho de arquitectura antes de tudo o mais, consciente, em que factores como a economia (a manutenção da casa tem-se revelado facilitada pela boa construção e pelo inteligente desenho de espaços e fachadas), mesmo que em aspectos como o isolamento térmico, por questões ligadas à inexistência dos regulamentos actuais e pelas diferenças entre técnicas construtiva na época e hoje em dia, se possam identificar pontos de debilidade. Porém, deve ser ressaltado o papel global de todas as estratégias do projecto e a importância de um desenho arquitectónico que articule vários aspectos, porque mesmo um edifício com bom isolamento térmico, por exemplo, poderá ser termicamente desconfortável se falhar nos outros parâmetros.

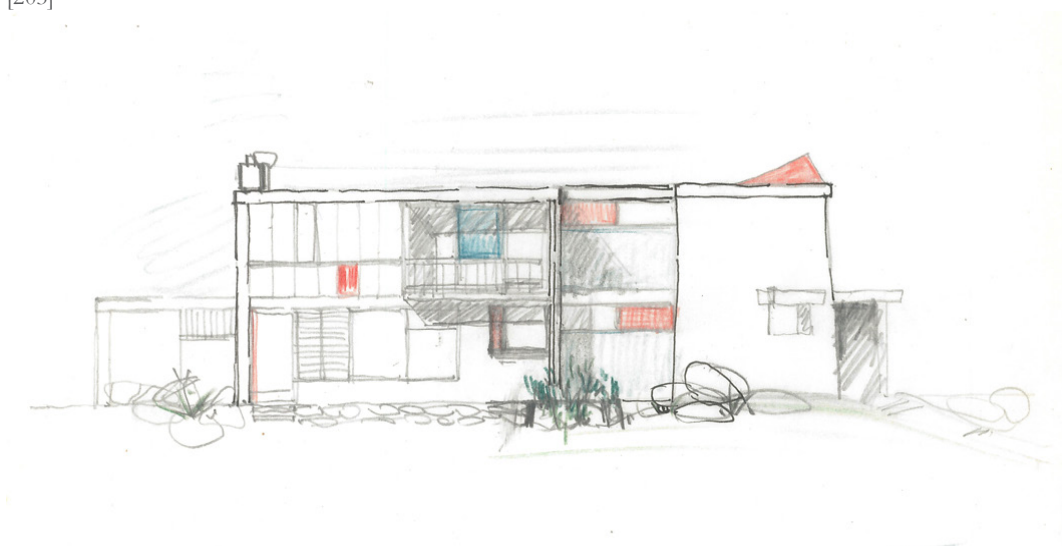
Para Sérgio Fernandez, a Casa das Marinhas é um “*exemplar produto-síntese da circunstância, das referências arquitectónicas e da evolução da sua leitura*”. Trata-se de uma casa projectada para o próprio, com um programa que se adequa a uma estrita economia de meios e a uma desejada simplificação da caracterização e da inter-relação dos seus espaços estruturantes. As continuidades de que aqueles espaços auferem, tanto a nível das suas superfícies, como a nível volumétrico, enquadram-se numa atenta leitura e interpretação das propostas do Movimento Moderno e, em especial, das concepções de Le Corbusier, de quem o autor era manifesto admirador,⁴⁶⁹ mas, conforme se conclui da análise, não somente.

A tradução desta construção como um produto-síntese das suas aspirações progressivo-regionalistas, e como um estandarte da relação Corbusier-inquérito coloca-a além das suas aspirações individuais, e como o ponto inicial de uma interpretação genérica da progressão da arquitectura portuguesa do século XX na qual, também Sérgio Fernandez, identifica três momentos chave: inspiração Corbusiana, inquérito e inspiração Aaltiana. A casa de Viana de Lima inscreve-se nesse primeiro momento.

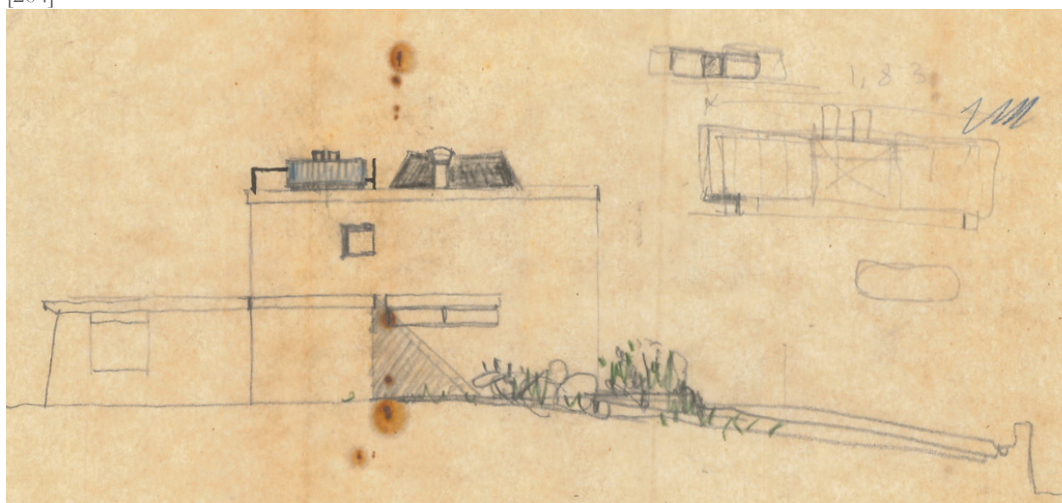
⁴⁶⁹ RODRIGUES, Luís Ferreira - *Intimidade, simplicidade e beleza* in VIANA DE LIMA - *Casa das Marinhas, Esposende*. Esposende: Município de Esposende, 2013, p. 138.



[203]



[204]



[205]

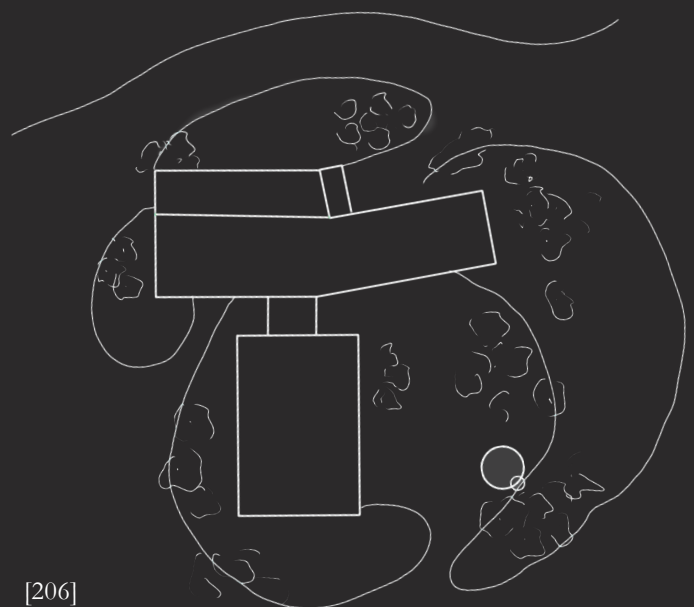
[203] Desenho de alçado com estudo de implantação da cisterna de água, Casa das Marinhas.

[204] Desenho de alçado com estudo de implantação da cisterna de água, Casa das Marinhas.

[205] Desenho de alçado com estudo de implantação da cisterna de água, Casa das Marinhas.

6.2| Casa de Férias em Ofir

Fernando Távora



Arquitecto: Fernando Távora.
Data do projecto: 1956.
Data de construção: 1957-58.
Localização: Pinhal de Ofir, Esposende.

[206] Desenho
de implantação
esquemático da casa
de Férias em Ofir,
Fernando Távora. esc
1/500

*“Requerente: Dr. Fernando Ribeiro da Silva
Casa no Pinhal de Ofir*

Memória descritiva e justificativa

A habitação que o Exm.º Sr. Dr. Fernando Ribeiro da Silva pretende construir no pinhal de Ofir desenvolve-se num piso único e é constituída por dois corpos normais entre si, ligados por uma galeria de pequenas dimensões.

No corpo cujo eixo maior se orienta, aproximadamente, no sentido Nascente-Poente encontram-se a entrada, a zona de estar (Sala Comum) e a zona de serviço (Copa, Cozinha, entrada de serviço, quarto de dormir e quarto de banho de criadas); no outro corpo encontram-se os quartos (quatro semelhantes, para duas camas e um de casal) e as instalações sanitárias respectivas.

Todas as divisões terão luz directa do exterior (a cozinha e o corredor dos quartos serão iluminados superiormente) e todas serão, igualmente, ventiladas.

No corpo dos quartos e na zona de serviços está previsto o pé-direito de 2,5m e na entrada e sala comum um pé-direito mais alto, variável, atendendo à circunstância de nestas divisões o tecto acompanhar a inclinação da cobertura.

Quanto a materiais e processos de construção, serão na medida do possível usados e seguidos os comuns da região: fundações e paredes exteriores em alvenaria de granito, paredes interiores em alvenaria de tijolo, cobertura em telha tipo Lusa assente sobre armação de madeira de pinho, paredes (na sua maioria) rebocadas e caiadas; pavimentos em xisto na entrada e parte da sala comum, tijolo na superfície restante da mesma sala, madeira de pinho no corpo dos quartos, mosaico na copa, cozinha e instalações sanitárias; esquadrias interiores em madeira de pinho, encerrada e exteriores em madeira de sucupira envernizada; “Lambris” de azulejo com 1,5m. de alto na copa, cozinha e instalações sanitárias.

Porto, 20 de Abril de 1956

Bernardo Ferrão

Eng. Civil”

“Ofir 1957

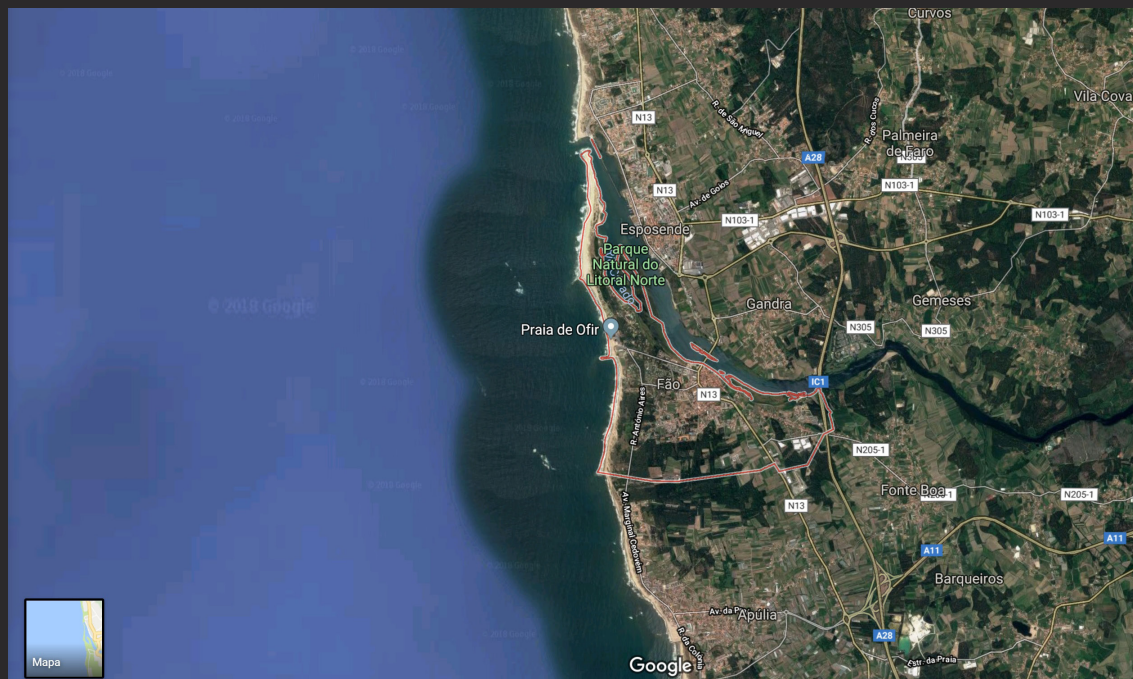
Uma das mais elementares noções de Química ensina-nos qual a diferença entre um composto e uma mistura e tal noção parece-nos perfeitamente aplicável, na sua essência, ao caso particular de um edifício. Em verdade, há edifícios que são compostos e edifícios que são misturas (para não falar já nos edifícios que são mixórdias) e no caso presente desta habitação construída no pinhal de Ofir, procurámos, exactamente, que ela resultasse de um verdadeiro composto e, mais do que isso, um composto no qual entrasse em jogo uma infinidade de factores, de valor variável, é certo, mas todos, todos de considerar. Isto é, contra o caso infelizmente normal entre nós de realizar misturas de apenas alguns factores, tentou-se aqui um composto de muitos factores. Não é fácil, por certo, enumerá-los a todos, dada a sua variedade e o seu número, nem é fácil enunciá-los por ordem de importância.

A família para quem a casa se destina tem a sua constituição, os seus gostos, as suas possibilidades económicas; o terreno tem a sua forma, a sua vegetação, a sua constituição; no Verão sopra ali o enervante vento Norte, no Inverno o castigador Sudoeste; perto, em Esposende e Fão, há construções com um tónus muito próprio; do outro lado do rio, não longe, há granito e xisto; a mão-de-obra local não é especializada; o Arquitecto tem a sua formação cultural, plástica e humana (para ele, por exemplo, a casa não é apenas um edifício), conhece o sentido de termos como organicismo, funcionalismo, neo-empirismo, cubismo, etc., e, paralelamente, sente por todas as manifestações da arquitectura espontânea do seu País um amor sem limites que já vem de muito longe; o terreno proporciona encantadores pontos de vista sobre o Cávado, sobre Esposende; na construção devem ainda ser resolvidos mil e um pequenos (às vezes enormes) problemas de insolação, isolamento térmico e acústico, iluminação artificial, etc., etc.

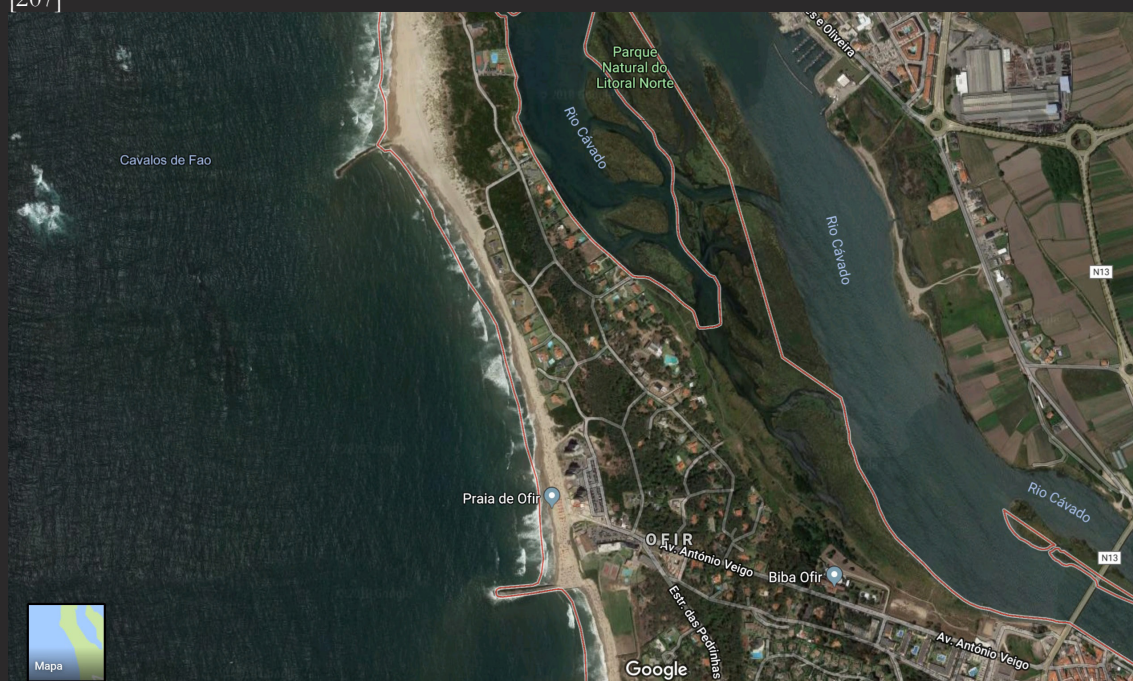
E nunca mais acabaria a enunciação dos factores considerados, uns, como vimos, exteriores ao Arquitecto, outros pertencentes à sua formação ou à sua própria personalidade.

Foi deixando falar tudo e todos, num magnífico e inesquecível diálogo, tentando um verdadeiro composto, que chegámos a esta realização. Quanto ao seu valor intrínseco, o futuro, o grande júri, dirá alguma coisa; quanto ao princípio adoptado, não se nos oferece a menor dúvida de que ele é o único a seguir para que as nossas obras atinjam, pela sua individualidade, valor universal.

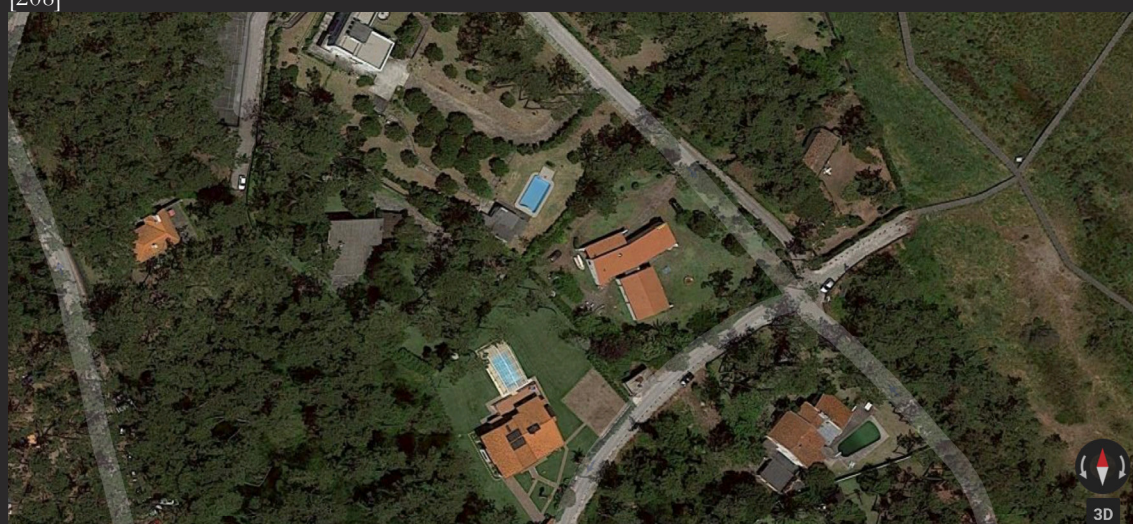
Ofir, 5 de Maio de 1957
Fernando Távora”



[207]



[208]



[209]

[207] Planta geográfica da região de Ofir, Esposende.
[208] Planta geográfica da região de Ofir, Esposende.
[209] Planta geográfica da região de Ofir, Esposende.

A partir do século XIX, a norte do Porto desenvolvem-se três zonas de interesse balnear, grupo de que Esposende faz parte. O interesse da burguesia e da aristocracia nestes pequenos aglomerados da costa resultou no profundo desenvolvimento destas regiões pela óptica do turismo balnear, já que o movimento migratório pendular que se observava, e o desenvolvimento industrial das regiões Porto, Braga e Viana do Castelo conduziu à sedimentação de novos grupos populacionais a Norte e, consequentemente, ao aumento da construção de residências secundárias.⁴⁷⁰

Porém, trata-se de uma região cuja configuração, apesar do exposto no parágrafo anterior e da proximidade ao oceano, é, simultaneamente, muito marcada pela forte presença da agricultura de pequena dimensão, de regadio e pela divisão do povo entre duas actividades, que na sua essência, representam o oposto aos movimentos balneares que despontavam no século XIX e que nos anos 30 e 40 do século XX motivaram as alterações promovidas, em 1934, pelo Ministério das Obras Públicas e Comunicações.⁴⁷¹ A pesca e a agricultura, actividades que formam a base social e cultural da região, foram permanecendo no inconsciente de arquitectos e engenheiros como José Miranda de Vasconcelos que, envolvido no desenvolvimento dos P.G.U. de Fão, revestiu o seu trabalho de realismo e proximidade à realidade dos locais e à situação existente na Vila, na mesma medida em que se vê envolvido num trabalho de acerto entre movimentos regionalizados e modernizados.⁴⁷²

Num território profundamente marcado pela dependência na vida marítima, da pesca, da pequena agricultura e da vida do campo, em geral, as obras em estudo são sensíveis à escala e formas construtivas dos sítios. Apesar de situadas no mesmo concelho, a Casa das Marinhas e a Casa de Férias em Ofir foram construídas em terrenos localizados em zonas distintas e, portanto, resultando em projectos com algumas características diferentes entre si. Uma vez que na zona de Marinhas permanecerá, até aos dias de hoje, comum a configuração mais regionalizada, em Ofir, os contrastes entre a vida balnear e a vida agrícola vieram a fazer-se sentir mais profundamente no uso e na adaptação da casa à passagem do tempo.

Se na Casa das Marinhas se tratava um programa habitacional para o próprio arquitecto, detentor do terreno e da construção, na Casa de Férias em Ofir o cliente e a encomenda têm um papel determinante no conjunto global, que o arquitecto reconhece num texto de 1957, visto que o objecto final do trabalho de Távora, reflectiria as condições específicas de terceiros. Távora referia “*A família para quem a casa se destina tem a sua constituição, os seus gostos, as suas possibilidades económicas*”.⁴⁷³ A família Ribeiro da Silva - que surge nesta obra em particular,

⁴⁷⁰ GUERREIRO, Paulo - *Manifestações de Arquitectura Moderna a Norte* in VIANA DE LIMA - *Casa das Marinhas, Esposende*. Esposende: Município de Esposende, 2013, p. 69.

⁴⁷¹ O documento, com a pretensão de resolver os desequilíbrios económicos que se observavam a uma escala mundial, preconizava a realização de “*benfeitorias locais de carácter variado*” e o desenvolvimento de planos gerais de urbanização em aglomerados urbanos com uma população superior a dois mil e quinhentos habitantes, o que resultou no desenho de planos gerais de urbanização nas sedes de concelho. Em Esposende, Arménio Losa e José Miranda de Vasconcelos, desenvolvem planos de urbanização, respectivamente, para as praias de Esposende e Ofir, e as configurações em alamedas arborizadas, tipo “*bolevar*” e vias de circulação de maiores dimensões inspiradas em Nova Iorque, rotundas, entre outros elementos modernos, numa perspectiva de embelezamento da cidade muito motivada pela ideia das “*Cidades Jardim*”. - GUERREIRO, Paulo - *Manifestações de Arquitectura Moderna a Norte* in VIANA DE LIMA - *Casa das Marinhas, Esposende*. Esposende: Município de Esposende, 2013, p. 71-73.

⁴⁷² GUERREIRO, Paulo - *Manifestações de Arquitectura Moderna a Norte* in VIANA DE LIMA - *Casa das Marinhas, Esposende*. Esposende: Município de Esposende, 2013, p. 76-77.

⁴⁷³ TÁVORA, Fernando - *Casa de Férias em Ofir*. Revista Arquitectura, nº 59, 1957.

com a mesma centralidade com que se referira nas notas introdutórias da Casa das Marinhas a reforma da interpretação da domesticidade arquitectónica nos anos 50 - e a “família” no sentido lato, terão um papel fundamental na forma como a casa se ergue no terreno, mais do que a própria forma ou o estilo de construção pretendido, ou da época.

Conforme indicado no texto elaborado por Távora, em 1957, a sua intenção era de que a habitação constituísse um composto de um conjunto largo de factores, de valor variável, mas constituintes da elementaridade da arquitectura. Entre eles, do campo social (a família que encomenda a obra e as suas possibilidades económicas), do campo da realidade do sítio (o terreno, a sua vegetação, a sua constituição, as condições geográficas e meteorológicas do território, a cultura da região), do campo da arquitectura (a linguagem a aplicar que, estando dependente do arquitecto que detém uma específica formação académica poderá ser sensível a estilos ou linguagens arquitectónicas da mais variada ordem) e, ainda, o valor e a acção do tempo (o tempo decorrente, o tempo geracional e o a acção física que o tempo que passa exerce sobre a obra arquitectónica)⁴⁷⁴, como o próprio explica, a consciência do tempo, segundo uma visão histórica dos problemas, tratando de entender de que forma os programas evoluem, as formas e o uso dos materiais.⁴⁷⁵

Podemos afirmar a semelhança de implantação existente e o tipo de programa que se repete da casa das Marinhas e na casa de Férias em Ofir, cujas motivações apenas encontrarão diferenças profundas em comparação com a casa de Chá da Boa Nova. As três obras situam-se na primeira linha do território identificado no Inquérito face ao oceano. O terreno de Ofir, especificamente, marca-se, pela proximidade tanto ao oceano como ao rio Cávado situados, respectivamente, a Poente e a Nascente, numa estreita faixa de terra que separa, até à Foz, o rio Cávado do oceano Atlântico. Em termos topográficos, trata-se um terreno de pendente muito controlada e, portanto, cuja articulação com o desenho arquitectónico teria que passar pelo desenho de um invólucro que, em si, fosse capaz de responder aos desafios da região, de ventos dominantes fortes vindos de Norte e os de Sudoeste, referidos por Távora na memória de 1957 (“*no Verão sopra ali o enervante vento Norte, no Inverno o castigador Sudoeste*”⁴⁷⁶). Neste caso em particular, apesar de o local de implantação se encontrar numa zona onde o pinheiro manso se evidencia abundantemente - e portanto, possibilitando uma barreira densa em relação aos ventos - o facto de estar colocado centralmente tanto em relação ao mar como ao rio, coloca a necessidade de protecção do volume de forma muito mais premente, pela permeabilidade, ao nível térreo, entre os troncos das árvores.

A análise de insolação deverá ser feita com a consciência de que alguma alterações foram sendo introduzidas no terreno ao longo das décadas, por motivações de diversa ordem, com especial enfoque, na arborização autóctone, que se foi modificando e enfraquecendo com o passar dos anos e, também, com o intensificar das condições climáticas da região. Contado com um posicionamento urbano numa área que tanto na época, como hoje, revela pouca densidade construtiva, o aproveitamento dos ganhos solares na região é facilitada pelo afastamento desejável às construções vizinhas que, na sua maioria, surgiram posteriormente à Casa de Ofir. Assim, o terreno, positivamente banhado por luz solar ao longo de todo o dia, apresenta uma situação equilibrada com o trabalho conjunto entre luz solar directa e sombreamento pontual oferecido pelas espécies vegetais existentes.

⁴⁷⁴ TÁVORA, Fernando - *Casa de Férias em Ofir*, Revista Arquitectura, nº 59, 1957.

⁴⁷⁵ TÁVORA, Fernando - Coisa Mental, entrevista de Jorge Figueira, Revista Unidade 3, Junho de 1992.

⁴⁷⁶ TÁVORA, Fernando - *Casa de Férias em Ofir*, Revista Arquitectura, nº 59, 1957.

Face à agressão dos ventos dominantes, as árvores tornam-no mais protegido do que o das Marinhas, mas o vento encontra pontos de permeabilidade entre os troncos das árvores. A brisa do mar faz-se sentir em toda a frente de mar e rio de forma que as construções precisam de se defender desta tanto pelo frio, como pelo salitre que danifica os materiais de fachada.

Relativamente à proximidade a recursos hídricos, com fim à sua utilidade diária ou apenas como estratégia de refrigeração passiva, podemos afirmar que a localização do terreno entre o oceano e o rio, mesmo nos dias mais quentes, representa uma maior facilidade de controlo das variações térmicas do ar.

Forma

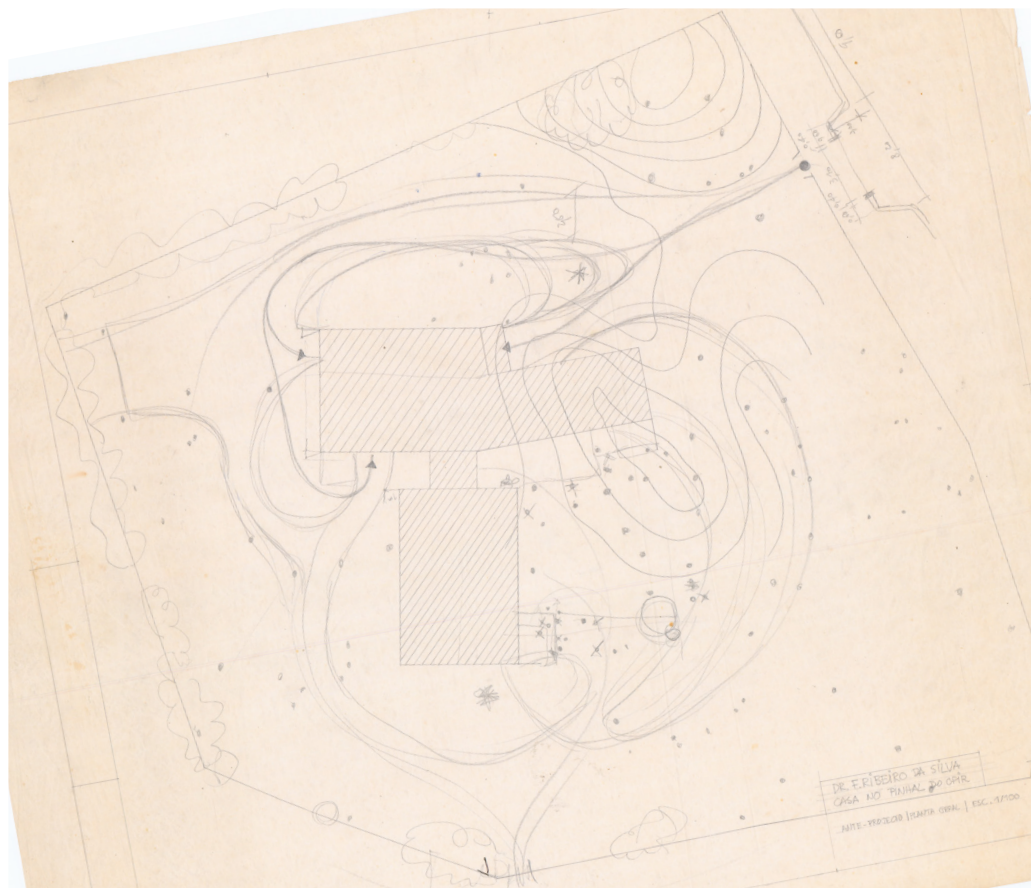
“A afirmação dos valores ancestrais da condição humana, cuja cultura internacional vinha assumindo em parte para colmatar o lado traumático da Guerra, provocaria também em Távora a necessidade de encarar uma espécie de terceira via, na interpretação do caminho por onde deveria seguir a meditação arquitectónica. O que se pretendia seria uma proposta não estritamente moderna, nem tão pouco fundamentalista em relação ao passado, atenta sim aos valores topológicos e sensíveis à paisagem.”⁴⁷⁷

Se na casa das Marinhas a tendência Corbusiana se observava fortemente na proporção dos volumes e no desenho de alçados, na casa em Ofir a redução da altura dos volumes, a resolução de todo o programa da habitação num único piso que se adapta ao terreno e o desenho de coberturas inclinadas têm nos espaços internos de uso comum (cujo pé direito é, assim, variável). A análise do edifício é entendida na simplificação da arquitectura e a sua reaproximação às raízes, no encontro entre a modernidade e o valor da paisagem local, longe dos fundamentalismos das primeiras décadas do século XX e fundamentado pela lógica de que a linguagem arquitectónica não se acrescenta à arquitectura, mas emerge do acordo entre uma proposta alinhada com o seu tempo e com as necessidades do Homem e com a realidade do local.

A forma global da casa de Ofir contrapõe-se mais abertamente às propostas do Corbusianismo moderno, por se tratar de um edifício cuja organização interna determina a forma do invólucro ausente de qualquer tipo de objectificação arquitectónica. A proximidade entre a preocupação de Távora com o abrigo e os elementos da arquitectura elencados por Semper, fazem-se notar através dos elementos essenciais que a caracterizam desde a implantação e a fundação do espaço de habitar, ao fogo e o espaços de reunião interior na lareira que se dilata na parede do volume construído, as coberturas e os muros que protegem os espaços internos.

Fazendo, em paralelo, a leitura da forma construída à luz dos pressupostos de Moita, interessa compreender em que pontos as sugestões do arquitecto poderão ser entendidos numa perspectiva menos linear desses pressupostos e, mais, no acordo com as restantes estratégias consertadas no processo projectual da obra. A inflexão aplicada ao corpo principal da construção é responsável por imprimir na planta uma forte noção de percurso que encontra nos percursos internos distintos e no desenho das paredes exteriores, uma

⁴⁷⁷ PINTO, Paulo Tormenta - Fernando Távora - *Do Problema da casa Portuguesa, à Casa de Férias de Ofir*. DC Papers: Revista de crítica y teoría de la arquitectura. Catalunya: Departamento de Composición Arquitectónica de la Universidad Politécnica de Cataluña, 2003. p. 65.



[210]

[210] Desenho de implantação, Casa de Férias em Ofir. esc. 1/500.

forte intenção de organicidade e privacidade, mais do que a transmissão de uma ideia de linguagem pré-definida. Desta ideia de percurso orgânico mesclado com erudição arquitectónica de inspiração internacional, presente na livre disposição de volumes e formas e nas materialidades exploradas, lê-se um ponto central na composição (próximo ao Mercado de Vila da Feira), composto por um alpendre que se complementa com o vestíbulo responsável pela articulação de três zonas distintas, em T⁴⁷⁸, e confirmam a funcionalidade e, simultaneamente, o distanciamento de Távora em relação ao internacionalismo arquitectónico. Através da forma, anuncia-se a divisão funcional do programa pelos dois corpos principais, reflexo da valorização mútua entre os espaços internos e a natureza envolvente. Trata-se de uma forma de implantação e organização de conjunto que não segue estritamente a ideia de compacidade proposta por Moita, mas poderá ser entendida, a partir do comentário de Paulo Tormenta em relação à nuclearização dos espaços fundamentais da habitação que se dividem em função dos três usos essenciais da casa (quartos, sala e serviços).⁴⁷⁹

Considerando que a disposição diferenciada dos dois corpos constituintes da construção permitirá um melhor aproveitamento de ganhos solares ao longo do dia, em função da necessidade específica dos espaços internos distribuídos nos dois corpos, esta deve ser entendida como um conjunto de volumes comunicantes através do vestíbulo da entrada e cujos espaços de transição se marcam pela dimensão contida e pontual comunicação com o exterior. Na agregação de duas formas distintas de usos diferenciados através de um corpo central que unifica as partes, ou na desagregação da forma geral da casa e a sua articulação com o terreno e as suas condicionantes geográficas, considera-se que o conjunto das duas formas que se articulam na criação da obra final, é, na sua variedade, compacto e bem integrado no terreno.

Em complementaridade com a questão das formas, o segundo ponto de Semper reflecte-se nos princípios de Moita da orientação dos volumes em diferentes direcções o que privilegia o aproveitamento de ganhos solares mais urgentes nas partes comuns e nos quartos - zonas de repouso -, ao passo que aproveita a secundarização das áreas de serviços, e remete-as para um volume menos ensolarado. Esta forma de organização geral do programa e orientação dos volumes favorece a formação de núcleos de reunião exterior e interior, e a protecção de vãos mais expostos às condições meteorológicas adversas da região através da disposição dos próprios corpos no terreno. Também aqui se identifica a preocupação bioclimática da organização cuidada dos volumes construídos, apontada por Moita, anulando o risco da criação de microclimas prejudiciais ao usufruto dos espaços arquitectónicos.

Sobre as coberturas, salienta-se o seu desenho inclinado, de uma água. A opção por uma cobertura inclinada de traço moderno e material tradicional é justificada pelo interesse na promoção da orientação dos telhados em função da luz solar que promove o aquecimento dos espaços internos por acumulação de calor, o arejamento dos espaços internos que os espaços intersticiais das telhas originam e, no prolongamento destes panos de coberturas, a protecção das fachadas mais fenestradas e dos vãos mais frágeis, enquanto os muros, materializados na dilatação das paredes exteriores, contribuem para o desenho de espaços exteriores protegidos dos ventos dominantes e, na sua dimensão e materialidade, para a compacidade dos elementos arquitectónicos construídos.

⁴⁷⁸ TOUSSAINT, Michel - *Casa de Férias em Ofir/Summer House at Ofir*. Lisboa: Editorial Blau, 1992, p. 11

⁴⁷⁹ TORMENTA, Paulo - *Fernando Távora - Do Problema da Casa Portuguesa, à Casa de Férias em Ofir*. DC Papers: Revista de crítica y teoría de la arquitectura. Catalunha: Departamento de Composición Arquitectónica de la Universidad Politécnica de Cataluña, 2003. p. 69.

*“O interior é cuidadosamente modelado numa sucessão de espaços fluidos a que os desníveis nos pavimentos, a variação dos pés-direitos e uma disciplinada estrutura de madeira darão a necessária caracterização. A deliberada intenção de criar um ambiente humanizado conduzirá à modelação, também, do terreno que artificialmente conformará a paisagem próxima.”*⁴⁸⁰

A organização interna e volumetria da moradia em Ofir reflectem inovações, que se vêm relacionar tanto com a nova domesticidade já referida a Viana de Lima, onde a noção de percurso e o “estrangulamento” das zonas de circulação e ligação entre partes agem em benefício do maior aproveitamento dos espaços comuns, e se posicionam de acordo com as novas concepções de organicidade em arquitectura. Neste contexto, e muito por influência de arquitectos internacionais como Frank Lloyd Wright, uma arquitectura mais orgânica e que se compartimenta para melhor tirar partido das condições geográficas dos locais e dos espaços passa a ser objecto de estudo de arquitectos Portugueses,⁴⁸¹ e Távora, como arquitecto sensível a estas questões, colocando ênfase na lógica da “*planta livre e o espaço orgânico da idade moderna*” preconizada por Bruno Zevi e representa-a através de uma nova hierarquização dos espaços ou da sua unificação, da redução dos espaços transitórios e da especialização dos espaços de serviços, conferindo maior escala física e simbólica ao *living-room*, espaço de reunião da família.⁴⁸² Esta nova forma de modulação do programa habitacional vem reflectir-se profundamente na casa de Ofir - como se havia já reflectido no desenho espacial de Marinhas, que em si é, também, um somatório de influências variadas -, e põe em evidência um conjunto de novas preocupações da arquitectura moderna, numa época em que o tema da arquitectura doméstica, comumente, se via retratado nas provas de CODA a nível nacional. Um exemplo é a “Casa sobre o Mar”, cuja linguagem simultaneamente moderna e local, estruturação da planta (mais integrada no terreno), e a organicidade, lhe confere alguma informalidade, posteriormente, revisitada por outros arquitectos que se lhe seguiram.⁴⁸³

Para Siza Vieira, a expressão de organicidade moderna (de Zevi) na Casa em Ofir, verifica-se no equilíbrio entre o enraizamento na arquitectura popular portuguesa e na evidência da raiz moderna da planta que evoca igualmente influências de Breuer. O desenho em planta é particularmente elucidativo desta semelhança de organização⁴⁸⁴ e, também, da proximidade a Neutra e Schindler⁴⁸⁵, já que, apesar das referências regionais da arquitectura popular, a forma de estruturação dos espaços da habitação deixam transparecer uma profunda racionalidade organizacional. Na mesma revista de 1957 confirma-se a relação de racionalidade e identidade local da habitação, na afirmação de que a funcionalidade da moradia não fora substituída pelo manifesto do espírito individualizante do arquitecto e das arquitecturas revisitadas na região ou das novas orgânicas modernas, contando que a sinceridade construtiva apontada a este projecto, em particular, se associa à compartimentação da sua planta e forma, acima de tudo,

⁴⁸⁰ FERNANDEZ, Sérgio - *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 128.

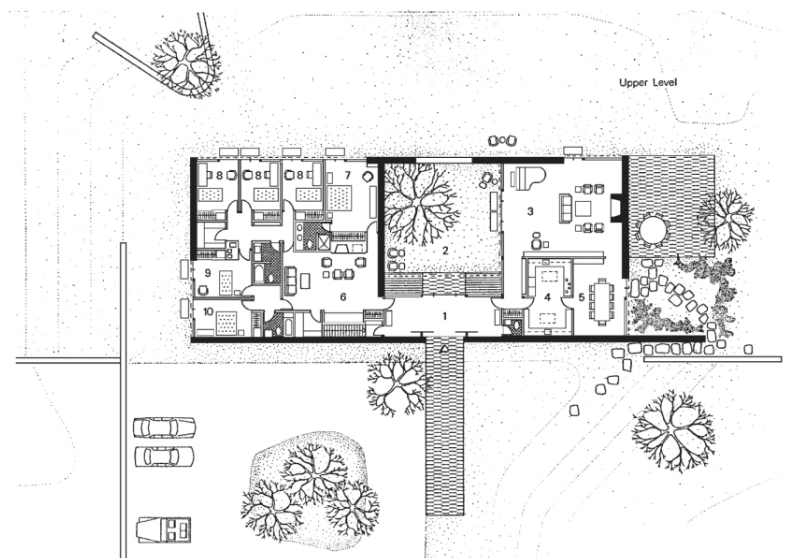
⁴⁸¹ TOUSSAINT, Michel - *Casa de Férias em Ofir/Summer House at Ofir*. Lisboa: Editorial Blau, 1992, p. 9.

⁴⁸² ZEVI, Bruno - *Saber ver a Arquitectura*. Lisboa: Editorial Blau, 1992.

⁴⁸³ TOUSSAINT, Michel - *Casa de Férias em Ofir/Summer House at Ofir*. Lisboa: Editorial Blau, 1992, p. 9.

⁴⁸⁴ SIZA VIEIRA, Álvaro - *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70, 2000. p. 34.

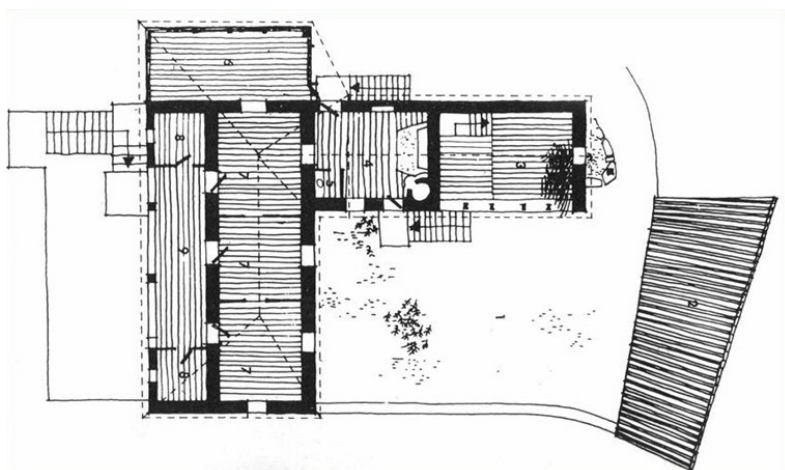
⁴⁸⁵ PINTO, Paulo Tormenta - *Fernando Távora - Do Problema da Casa Portuguesa, à Casa de Férias em Ofir*. DC Papers: Revista de crítica y teoría de la arquitectura. Catalunha: Departamento de Composición Arquitectónica de la Universidad Politécnica de Cataluña, 2003. p. 71.



[211]



[212]



[213]

[211] Casa Hooper, Marcel Breuer (1959).

[212] Uma casa de Lavoura em Balazar (1961).

[213] Uma casa de Lavoura em Balazar (1961).

fruto da valorização humanizada dos diferentes espaços projectados, o que não desvirtua a construção do seu contexto de casa de Férias moderna.⁴⁸⁶ A tensão entre modernidade e regionalismo é debatida por P. Tormenta, em termos que se prendem com a inteligência sensível à sedimentação do território e à verdade arquitectónica, à produção artesanal, e a uma postura de resistência frente à economia de mercado, que lhe conferem independência às referências visitadas.⁴⁸⁷ Neste contexto, a casa de lavoura minhota, que regularmente se faz associar à construção em análise, impõe-se, como referência, de modo que a modernidade assumida na construção de Ofir se permite dividir entre uma modernidade referenciada em modelos pré-equacionados e modelos circunstanciais. A referência de Oliveira e Galhano às casas térreas das terras gandraesas de Apúlia e Fão, participa da forma organizacional do programa que, não perdendo as referências modernas enunciadas, se prende, crucialmente, com o entendimento da habitação que se constitui por núcleos definidos em função da sua utilização. Neste caso, a habitação gandraesa cuja estrutura se pautava pelo rodear da casa-pátio com as dependências rurais, formando um conjunto privatizado por si próprio,⁴⁸⁸ lê-se na segmentação parcial da forma da casa cujas zonas de estar, de descanso e de serviços (cozinha) confluem no desenho de um pátio que é protegido por dois volumes e pela vegetação.

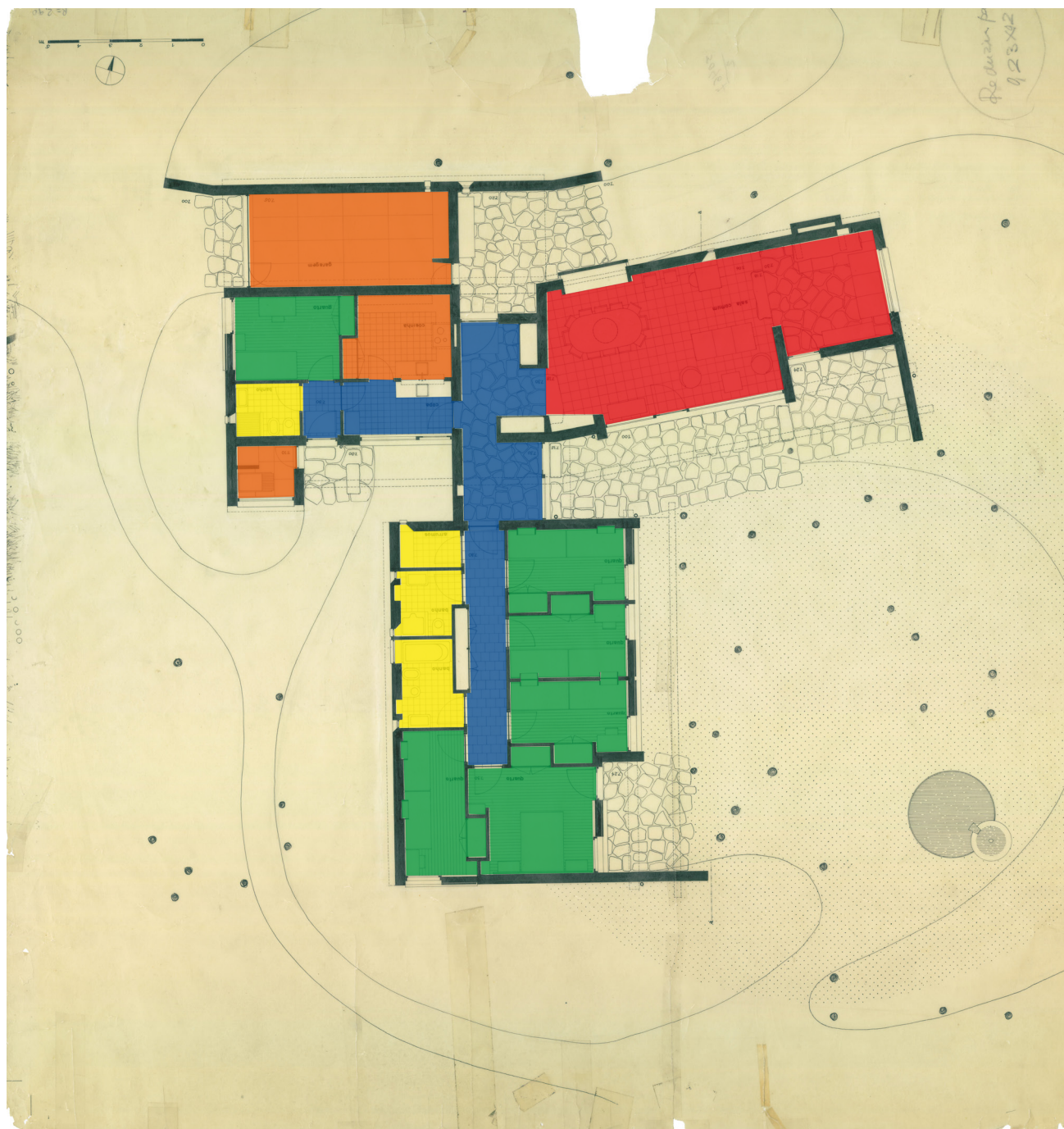
Fazendo a análise do ponto de vista bioclimático, ou solar passivo, da organização interna da casa de Ofir, rapidamente uma série de conclusões, a respeito da permanência destas proposições, se estabelece. Primeiramente, devemos salientar a consciência humana que impera na forma como o arquitecto organiza o programa interno da habitação. É legível a hierarquização dos espaços em função dos ganhos solares que, além de muito lógica, é sentida no percurso interno da habitação, pela variação de existência de luz natural que, rompendo pelos vãos abertos nas fachadas, preenche os espaços de alturas variáveis, e será interessante afirmar uma vez mais a independência de Távora no desenho da organização interna da habitação, absorvendo tanto as referências modernas, como tradicionais, sem hipotecar o profundo sentido de funcionalidade dos espaços internos projectados.

A forma articulada dos dois volumes, resultado de uma inflexão do corpo da entrada, abre-se ao jardim que, abraçado pelos volumes da casa, resulta no conforto de um pátio voltado a sul e a nascente. Ao voltar o pátio a sul, as duas áreas de maior necessidade de conforto, ao mesmo tempo, formam este espaço e participam dele, quer pelas trocas visuais, quer pela interpenetração destes espaços distintos, e beneficiam dos quadrantes onde a incidência de luz solar é mais propícia. O corpo dos espaços comuns, orienta-se, essencialmente a Sul. Apesar de algumas aberturas nos mesmos espaços, pontualmente desenhadas a Norte e a Nascente, a sala abre-se para o pátio beneficiando de fortes ganhos solares na maior parte do dia; o corpo onde se situam os quartos, volta-se maioritariamente a Nascente, de onde beneficia da primeira luz do dia, e permitindo que a Sul, onde a luz solar entraria em excesso, apenas um quarto, excepcionalmente, tenha uma abertura, controlada por uma portada de madeira. Os espaços de serviços, estando situados a Noroeste - e sendo que, pela sua relação com os restantes corpos, não têm acesso à mesma intensidade de luz solar -, são remetidos à sua secundarização funcional. Nota-se, também, que a orientação dos espaços da casa,

⁴⁸⁶ R.F. e V.C. - *Casa de Férias em Ofir*. Revista Arquitectura, nº 59, 1957.

⁴⁸⁷ PINTO, Paulo Tormenta - *Fernando Távora - Do Problema da Casa Portuguesa, à Casa de Férias em Ofir*. DC Papers: Revista de crítica y teoría de la arquitectura. Catalunha: Departamento de Composición Arquitectónica de la Universidad Politécnica de Cataluña, 2003. p. 71.

⁴⁸⁸ GALHANO, Fernando; OLIVEIRA, Ernesto Veiga de - *Arquitectura Tradicional Portuguesa*. Coleção Portugal de Perto. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992, p. 20.



[214]

[214] Planta da proposta final da Casa de Férias em Ofir, Fernando Távora.

Legenda:

- Zona de transição/
acesso.
- Espaço comum/de
trabalho.
- Zona de serviço/
arrumação.
- Quartos.
- Zona de serviços/
instalações sanitárias.

tendencialmente, a Sul e a Nascente e, pontualmente, a Poente, se faz no compromisso de que a fachada Norte possa ser poupada à comunicação com o exterior já que, neste quadrante, a incidência de sol é menor e a incidência de ventos dominantes é maior.

Os espaços de transição entre estas três áreas principais, funcionam como “*zonas tampão*”, uma vez que, sendo pontualmente iluminadas por pequenas aberturas que ora permitem a entrada de sol, ora fazendo o contacto directo com os espaços exteriores e promovendo a circulação em torno de toda a casa, estando situados no núcleo da construção, permitem que todos os espaços de trabalho e de descanso e lazer, possam beneficiar da proximidade às fachadas mais iluminadas. Assim, não só o desenho do vestíbulo é sinónimo da reformulação do conceito de habitação moderna, como passa a configurar-se, ao nível das racionalidades da arquitectura passiva, como um espaço que, sendo terciarizado na sua proximidade à luz solar directa (mas acedendo a esta de forma estratégica), além da sua função fundamental de transição entre zonas diferentes da casa, permite que outros espaços possam beneficiar das melhores condições de insolação, as mesmas que Távora referia, no texto de 1957.

No que respeita à protecção relativamente aos ventos dominantes, a mesma organização que promove uma boa insolação dos espaços, trabalha em articulação com uma boa, e consequente, protecção em relação aos ventos, e a estratégia de prevenção contra a acção do vento passa pela articulação entre o planeamento de fenestração, o desenho das paredes ou das fachadas cegas que façam uma barreira física densa e, quando possível, a integração de espécies vegetais no conjunto do projecto, como analisaremos no segmento seguinte. A par da distribuição estratégica dos espaços internos da casa, a Norte não se verificam aberturas de vãos nem em grande número nem de grande dimensão, por se tratar da fachada que mais é assolada pelos ventos predominantes e menos banhada pela luz solar. Se interessa notar a menor comunicação dos espaços voltados a Norte com o exterior, interessa também reparar que o desenho das paredes neste quadrante é também condicente com as condições meteorológicas do local e esta parede, em particular, é desenhada nas extremidades de forma a que o vento seja reconduzido num percurso que circunda a habitação. Novamente, se revisitam as ilações de P. Tormenta Pinto relativamente aos muros da habitação. Tanto através deste desenho de parede, como da projecção das paredes da sala e do corpo dos quarto que, segundo a arquitecta e proprietária Ana Ribeiro da Silva melhoram a protecção não só do pátio - para sua boa e confortável utilização - como dos próprios espaços internos), se reforça o valor estratégico do desenho e posicionamento dos volumes que se elevam do terreno. A articulação entre volume construído e o prolongamento das paredes externas, conformam uma barreira que abraça o pátio e impede a passagem do vento para o interior deste, reduzindo o desconforto térmico nos espaços com mais superfícies envidraçadas, a Sul e a Nascente.

A forma da moradia, sendo uma consequência da racionalização orgânica da distribuição do programa, tem, em paralelo, um impacto positivo na protecção dos espaços relativamente aos ventos, quer se trate de espaços internos, quer se trate de espaços externos, em boa parte, graças ao desenho de coberturas equacionado por Távora. Em primeiro lugar, a inflexão aplicada aos telhados, voltando a superfície em telha ao exterior da casa, visível em corte, reduz substancialmente a área de panos de paredes directamente expostos ao sol, especialmente quando nestes existem fenestrações, e favorece a acumulação de calor nas superfícies de cobertura pela exposição das telhas à luz do sol que circunda a construção.

Além desta característica, o “*complexo jogo de massas de grande dinamismo*” e “*perfeita adaptação à ondulação da pendente do terreno, numa sequência de situações cuja riqueza espacial, escala e caracterização*”



[215]



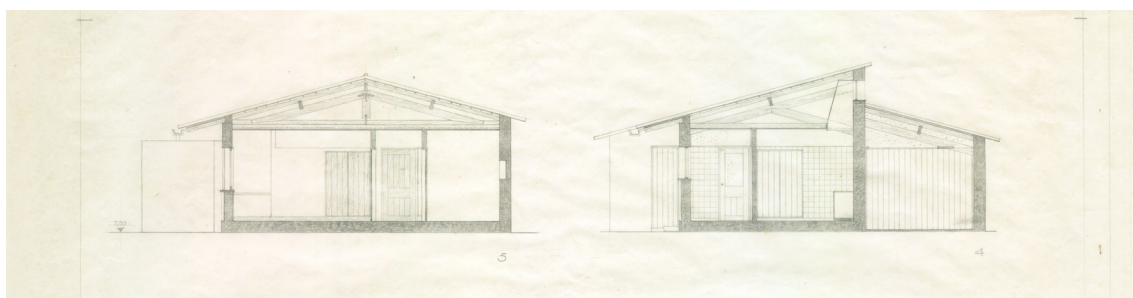
[216]



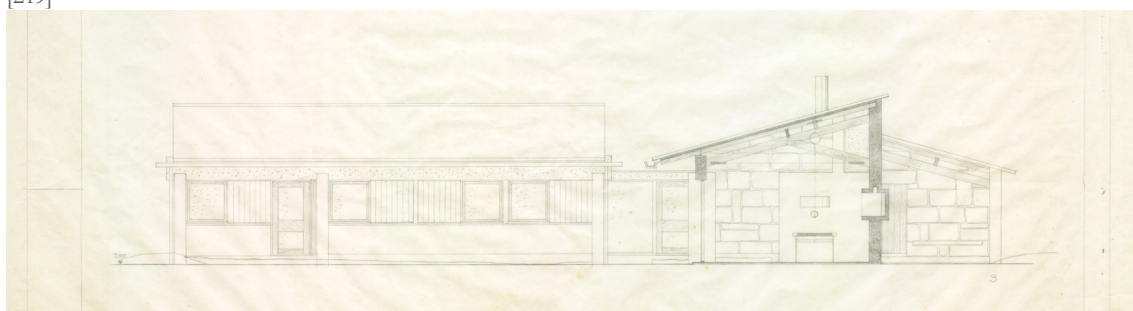
[217]



[218]



[219]



[220]

[215] Fotografia da sala de estar, Casa de Férias em Ofir.

[216] Fotografia do vestíbulo, Casa de Férias em Ofir.

[217] Fotografia do alpendre, Casa de Férias em Ofir.

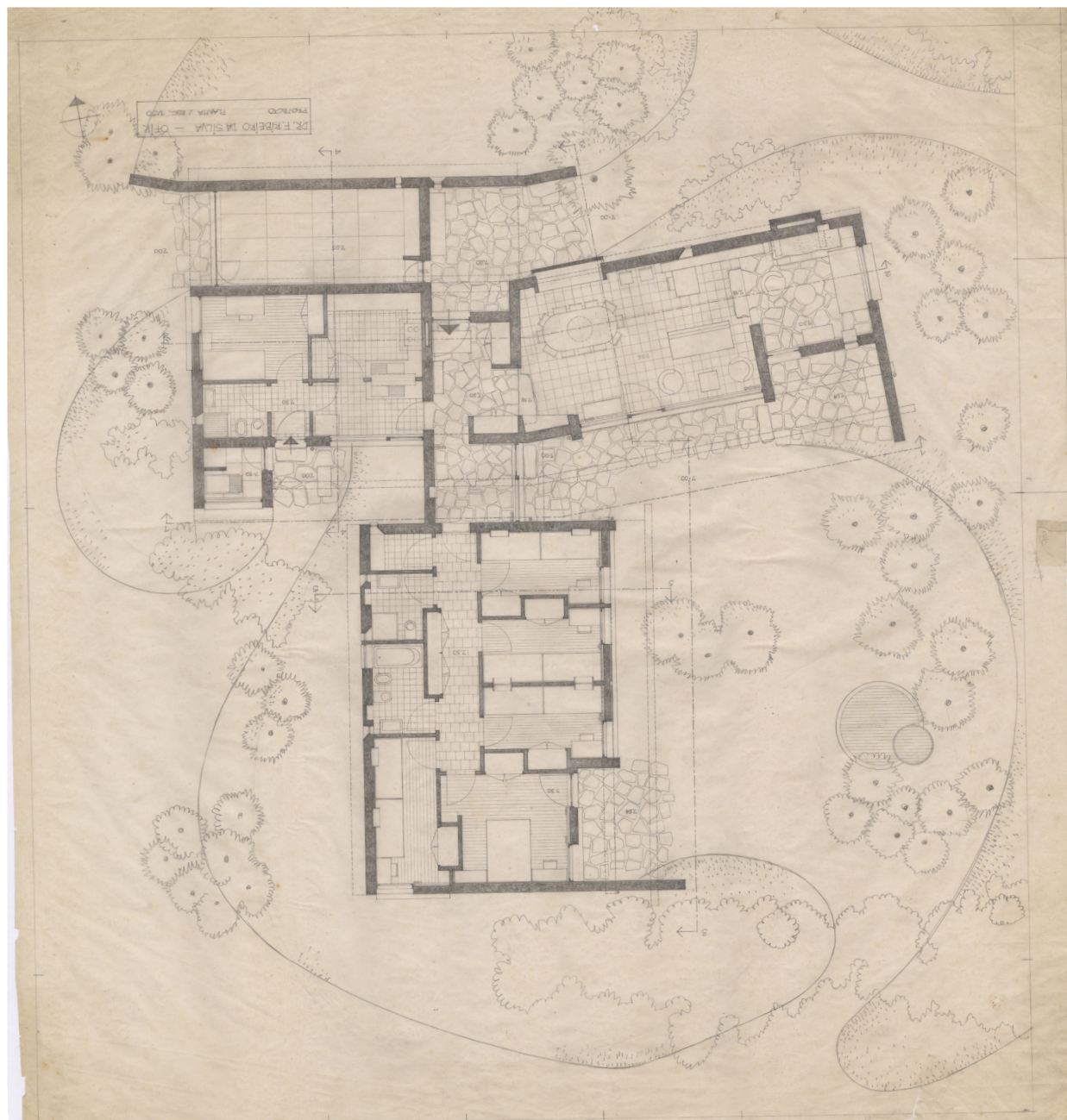
[218] Fotografia de detalhe de mobiliário do quarto, Casa de Férias em Ofir.

[219] Desenho em corte atravessando os quartos e a cozinha, Casa de Férias em Ofir. Esc 1/200.

[220] Desenho em corte atravessando a sala de estar, Casa de Férias em Ofir. Esc 1/200.

*formal lembram Alvar Aalto*⁴⁸⁹ revela, ainda, um outro detalhe da habitação que facilmente se pode colocar numa linha temporal a par de Raul Lino, Viana de Lima e até, posteriormente, a Álvaro Siza. O alpendre, protegido pela parede quase cega voltada a Norte, adquire um papel fundamental não só pela marcação simbólica da entrada na casa (ainda que esta admita outros pontos de acesso ao interior), mas, especialmente, porque em todos esses pontos de acesso ao vestíbulo, se desenham alpendres, sendo o mais simbólico de todos o que antecede a entrada principal na casa. Todos adquirem a função protectora de quem chega em relação ao vento e à chuva, característica em que é evidente o enraizamento do sentido de abrigo da habitação.

⁴⁸⁹ GUERREIRO, Paulo - *Manifestações de Arquitectura Moderna a Norte* in *VIANA DE LIMA - Casa das Marinhas, Esposende*. Esposende: Município de Esposende, 2013, p. 79.



[221]

[221] Planta do edifício, com anotação das árvores existentes, Casa de Férias em Ofir. Esc. 1/200.

“...o espaço exterior participa da vida da própria casa, especialmente o prolongamento da sala de estar, verdadeiro pátio abrigado dos ventos predominantes, definido pelos dois corpos da casa e pela ligeira duna que o limita do lado do rio.”⁴⁹⁰

Na Casa de Férias, todos os aspectos considerados pelo arquitecto Távora confluem numa intenção de, deliberadamente, *“criar um ambiente humanizado”*, que deveria passar aos seus habitantes uma profunda sensação de conforto e abrigo. Se na referência acima citada, é abordada a sensação de dilatação dos espaços internos, também a modelação do terreno que, segundo Sérgio Fernandez, conforma artificialmente a paisagem próxima ao volume construído⁴⁹¹, reflecte a consciência de Távora do valor acrescido de tratar o projecto na complementaridade entre objecto arquitectónico e lugar, que se tornará mais rica, quanto maior for a liberdade do arquitecto para assumir como matérias de projecto essas duas grandezas: na mesma medida, o volume construído e o terreno da implantação.

A forma, a organização e os elementos que conformam a envolvente, bem como o desenho de exteriores que se enraíza numa sucessão de percursos (sugeridos tanto pelo sítio, como pelo objecto a construir), possibilitam a leitura de que a articulação humanizada entre percurso, forma, espaço, dilatação e materialidade resultam numa finalidade maior, de protecção do invólucro construído face às condições meteorológicas do sítio, não desmerecendo a pendente poética do acto projectual.

A planta [221], permite afirmar a proximidade deste caso arquitectónico à premissa de Moita, já que a casa se encontra protegida por espécies vegetais em todas as frentes (em grande parte, porque toda a região de Ofir, conforme já referido, era conhecida pela existência de um vasto pinhal), e que o desenho de vegetação, além de revelar pontos estratégicos de defesa e valorização dos espaços de estar, revela consciência e respeito pelos elementos existentes. O seu sentido de permanência vem complementar o sentido de permanência da moradia, já que, tratando as espécies vegetais como elementos de projecto, Távora põe em prática, no desenho de espaços exteriores, as mesmas preocupações que definiram o desenho global da forma e da orientação dos espaços internos da casa (os cuidados com a insolação e a protecção em relação aos ventos da região, passam pela consideração dessas espécies).

A análise das espécies vegetais evidencia que a Norte a mancha de pinheiros próxima aos extremos da fachada (junto ao extremo Poente, onde se situa a entrada da garagem, e junto ao extremo Nascente, onde, lateralmente, é feita a entrada principal na moradia), formam a primeira barreira vegetal da habitação num quadrante pobre em luz solar e rico em vento. A Poente, verifica-se a mesma preocupação (a par de um escasso desenho de janelas), e as árvores existentes na proximidade a esta fachada são colocadas, essencialmente, para protecção da janela do quarto da empregada e, posteriormente, servindo de apoio às janelas dos quartos de banho. A Sul, a reduzida fachada de apenas uma janela não se encontra protegida por vegetação, sendo possibilitada a captação dos ganhos solares intensos directamente pela massa que constitui a parede exterior, e do lado Nascente (onde se tem a vista sobre o rio Cávado e sobre Esposende, referida por Távora em 1957), evidencia-se maior independência relativamente às linhas naturais do terreno, já que, aproveitando a arborização existente, e desenhando uma duna relvada que conforma o pátio, uma frente de

⁴⁹⁰ R.F. e V.C. - *Casa de Férias em Ofir*. Revista Arquitectura, nº 59, 1957. p. 12

⁴⁹¹ FERNANDEZ, Sérgio - *Percursos: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 128.



[222]



[223]



[224]



[225]



[226]

[222] Fotografia da moradia à data da construção, Casa de Férias em Ofir.

[223] Fotografia da moradia à data actual, Casa de Férias em Ofir.

[224] Fotografia do pátio à data actual, Casa de Férias em Ofir.

[225] Fotografia da fachada Poente à data actual, Casa de Férias em Ofir.

[226] Fotografia do pátio com o lago em taça de betão à data actual, Casa de Férias em Ofir.

pinheiros acompanha o terreno paralelamente ao corpo dos quartos. A mesma estratégia, causa a necessária privatização deste espaço de reunião familiar exterior (especialmente importante à época da construção porque, originalmente, a propriedade não tinha muros nem arbustos de delimitação).

Se na casa das Marinhas se denotava a influência nipónica - e portanto, uma evidente intenção de percurso exterior condicionado, marcado pelo desenho do pavimento relvado pontuado com lajetas de pedra (em paralelo com o sentido de permanência da cultura e identidade do local, mas que vem a ser trabalhado segundo uma intenção de projecto muito marcada pela linguagem Corbusiana e japonesa) -, na casa de Ofir a estratégia de desenho de espaços exteriores parece significar o cuidado com o património natural da região (o “acto de consciência” referido por Jourda, respeitando o tipo de arborização pré-existente), e a integração da habitação de forma harmoniosa nesse contexto, fazendo o aproveitamento das espécies autóctones pelo seu valor estético, biológico e mecânico (uma vez que se trata de árvores adaptadas aos desafios do clima do local e oferecem sombreamento e uma barreira natural em relação ao vento), ao passo que a articulação das partes que compõem a habitação origina, também, um desenho de exteriores mais dinâmico, uma vez que na compartimentação orgânica das formas, se originam pontos de contacto e reentrâncias com os espaços externos, podendo ler-se, uma vez mais, a necessária libertação do arquitecto a qualquer espécie de modelo arquitectónico estratificado, para que se encare o projecto arquitectónico exclusivamente suportado pelas condições locais.

A noção de percurso exterior, é complementada pela diferenciação entre zonas relvadas, zonas de piso em pedra e variação das altimetrias do chão, já que, o diversificado conjunto de possíveis acessos à habitação e a localização específica dos espaços da casa apresentam necessidades variadas de proximidade e contacto com o exterior que o arquitecto explora tirando o máximo partido da área “verde” disponível. O desenho de um espaço exterior com diferentes altimetrias, em duna, permite, conforme atesta Sérgio Fernandez, a criação de zonas de estar mais protegidas em relação aos aspectos negativos do clima da região, quando a acção das espécies vegetais não seja suficiente. Contrariamente à casa das Marinhas (onde a privatização dos espaços de estar externos é feita pelo seu posicionamento das “traseiras da casa” e onde o tratamento de exteriores vive mais da poética do jardim, do que da sua dependência directa nos espaços da habitação), na articulação entre árvores existentes, arbustos e tratamento do piso conformam-se espaços de estar exteriores e interiores privatizados e protegidos das condições climáticas.

A principal característica a anotar aos elementos vegetais na casa de Ofir (que acompanham a forma global da casa e se libertam desta apenas no pátio, e se encontram situados proximamente a pontos frágeis do invólucro construído), é o sucesso do afastamento dos ventos em relação à habitação, atenuando o arrefecimento das fachadas externas, apesar das sucessivas alterações operadas ao longo dos anos que as fotografias permitem compreender. Se em casos pontuais, essas alterações se puderem colocar do ponto de vista estético e do gosto particular dos habitantes, na maioria dos casos, a redução do número de árvores (especialmente no pátio principal), é, segundo a actual proprietária, associada ao excesso de sombreamento em alguns pontos da casa (após décadas de crescimento e desenvolvimento das copas), e a questões de segurança, já que as doenças dos pinheiros vêm a provocar o seu enfraquecimento e queda nos últimos anos, na região.



[227]



[228]



[229]



[230]



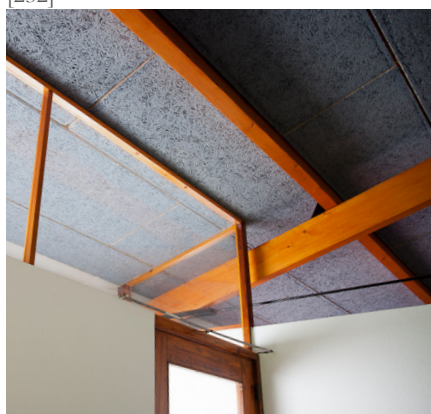
[231]



[232]



[233]



[234]

[227] Fotografia do portão da garagem.

[228] Fotografia de pormenor da viga de betão.

[229] Pormenor de uma fenestração da sala de estar escavada na parede, inspirada em Le Corbusier.

[230] Fotografia de uma estante encastrada na parede do vestíbulo.

[231] Fotografia do vestíbulo com destaque para o mobiliário desenhado na parede e piso em xisto.

[232] Pormenor da viga de madeira encontrando a parede de alvenaria.

[233] Fotografia da cobertura da casa em telha.

[234] Fotografia de pormenor do tecto com placas de aglomerado de cimento e madeira rematado pela viga de madeira e pela fina caixilharia fixa da pequena sala de estar.

*“Na casa de férias, de 56, em Ofir, é nítido o ‘enraizamento’ pelo qual o autor desde sempre pugnou, mesmo quando usava secamente os modelos racionalistas; essa autenticidade procurada aparece agora mais fundamentada e assumida, depois da sua participação na elaboração do inquérito. Retomam-se as lições da arquitectura tradicional no manuseamento de materiais, nas soluções construtivas, na escala adoptada e até no uso de elementos-símbolo como a chaminé da lareira, aqui, de acentuado volume.”*⁴⁹²

A Casa de Ofir inscreve-se numa época muito particular da arquitectura portuguesa, por ser aqui que, oficialmente, começam a estabelecer-se as condições necessárias ao discurso simbiótico entre erudição e empirismo que os arquitectos nacionais reclamavam desde o final dos anos 40, para Sérgio Fernandez, a criação do vínculo entre princípios de base real e princípios de base moderna⁴⁹³, de inspiração Corbusiana que, nas décadas anteriores, marcava a modernidade nacional. Na memória de 1957, Távora referia que *“perto, em Esposende e Fão, há construções com um tónus muito próprio”* e que *“do outro lado do rio, não longe, há granito e xisto; a mão-de-obra local não é especializada”*, dando a entender que a si, como arquitecto, suportado pela sua bagagem cultural, plástica e humana, restava encontrar o modo de fazer termos como o organicismo, o funcionalismo ou o neo-empirismo coexistirem com a paixão pelas manifestações de arquitectura espontânea do seu País⁴⁹⁴ traduzida numa atitude de humildade e afectividade que o conduziram à supressão do supérfluo e à revisitação de uma ingenuidade madura na forma de aplicação de elementos que se evidencia no recurso a materiais *“banais”*, técnicas *“de sempre”* e à recriação de um abrigo *“com a nobreza da memória de uma arquitectura do passado, espessa, sedutora e clássica.”*⁴⁹⁵

Recorrendo a materiais, *“na medida do possível”*, comuns, é o novo entendimento, proposto por Távora, da modernidade e da modernidade legível nas técnicas tradicionais que caracteriza a moradia e que faz apontar a racionalidade emocional da casa de Ofir como o ponto intermédio entre a influência Corbusiana da arquitectura moderna portuguesa e a influência Aaltiana posterior a este período. As paredes, quando caiadas de branco, contrastam com o pavimento cuja textura varia em função dos espaços da casa. Cal de uma brancura que se destaca dos restantes materiais, que se moderniza em planos lisos de tijolo ou que ameniza a robustez dos planos de granito. A aplicação de xisto no piso da entrada e na sala de estar próxima à lareira, de madeira de pinho nos quartos, e mosaico na sala de jantar, na cozinha e nos quartos de banho, resulta em diferentes níveis de conforto, e em toda a habitação conformam o percurso que se condiciona, não apenas pela forma do invólucro subdividido em zonas de utilização distintas, mas, também, pelo mobiliário cujo desenho e materialidade evocam, simultaneamente, o universo Corbusiano e o universo tradicional, e transformam os espaços em autênticos nichos de abrigo (é este o caso da entrada, acolhedora na simplicidade do piso em xisto e no mobiliário que abraça o espaço e da lareira cujo piso é, novamente, em xisto, e cujas paredes, em granito, caiado quando estrutural, em bruto quando ladeando o fogo, evocam o abrigo vernacular, ponto de reunião da família). A

⁴⁹² FERNANDEZ, Sérgio - *Percursos: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 127.

⁴⁹³ FERNANDEZ, Sérgio - *Percursos: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 105.

⁴⁹⁴ TÁVORA, Fernando - *Casa de Férias em Ofir*, Revista Arquitectura, nº 59, 1957, p. 11.

⁴⁹⁵ PINTO, Paulo Tormenta - *Fernando Távora - Do Problema da Casa Portuguesa, à Casa de Férias em Ofir*. DC Papers: Revista de crítica y teoría de la arquitectura. Catalunha: Departamento de Composición Arquitectónica de la Universidad Politécnica de Cataluña, 2003. p. 70.



[235]



[236]



[237]



[238]



[239]

[235] Fotografia de arquitecturas rurais na Apúlia (1962).

[236] Fotografia de arquitecturas rurais na Apúlia (1962).

[237] Fotografia de arquitecturas rurais na Apúlia (1962).

[238] Fotografia de arquitectura popular no concelho de Esposende (1962).

[239] Fotografia de arquitectura popular no conselho de Esposende. Detalhe de uma chaminé comum na região (1962).

telha lusa das coberturas da casa, em geral de apenas uma água, articulam-se com estas, consolida uma estratégia crucial, no cruzamento entre o uso de matérias locais e desenho de arquitectura moderna (conforme preconizado pelo arquitecto) de gestão das temperaturas dos espaços internos (conforme referido na análise de organização e exposição solar) pela ventilação dos panos de parede e cobertura do volume construído. A estrutura das mesmas é conseguida através de uma armação em madeira de pinho que descarrega, simultaneamente, sobre as paredes exteriores de alvenaria. Estas, por sua vez, suportam as vigas de betão que participam no sistema estrutural da habitação. Sendo as fundações e as paredes estruturais em alvenaria de granito, a articulação entre estas e o sistema de vigas usado provoca quem analisa a construção.

A construção popular portuguesa revê-se na moradia em estudo, já que as matérias utilizadas, a escala e organização do espaço são profundamente evocativos das construções populares que se observam na região “de Entre Douro e Minho”. O xisto e o granito, abundantes na região, imperam na construção e a escala humanizada do edifício, a par com os telhados inclinados (que se reflectem também no interior dos espaços), devolvem à casa a escala que a enraíza no sítio. Porém, a compreensão da dimensão das referências populares na casa de Ofir, liga-se intimamente com a consciência de (mesmo no contexto da arquitectura popular de uma dada região), não existir, em cada região, um modelo absoluto de construção. Oliveira e Galhano referem a existência de diferentes formas de materialização arquitectónica dos materiais disponíveis, e diferentes estratégias de resposta aos condicionalismos meteorológicos, mesmo quando a determinada zona geográfica se associe, genericamente, um tipo de construção arquitectónica (como é o caso do Minho), ou quando a comparação de regiões diferentes em posicionamento, mas próximas em condicionalismos meteorológicos, geográficos ou das práticas da população, esbatam ou aprofundem as divergências de estilo pela sobrelevação de condicionalismos sociais, económicos e, especialmente, culturais e de “tradição” que caldeiam os costumes arquitectónicos das regiões e suas sub-regiões. Como consequência desta observação, associa-se a forte presença do granito não apenas à sua existência no local de construção, mas muito profundamente, também ao facto da zona de Fão ser fortemente influenciada pelas gentes do alto Minho, onde a construção da lavoura, em pedra granítica, é referência absoluta.⁴⁹⁶

Por outro lado, se a organização do programa se associa muito comumente à casa de lavoura minhota, os materiais presentes na construção e a sua relação com a forma dos volumes, levantam, neste estudo, referências que, mais detalhadamente, se apoiam nas construções piscatórias do litoral Norte (sejam elas as casas de pescadores da faixa entre Póvoa de Varzim e Esposende) e em elementos representativos do tipo de arquitectura do concelho de Esposende. Um exemplo desta sub-regionalização é o desenho do recanto da lareira, que conduz à releitura da importância do fogo na arquitectura popular e põe em evidência três princípios modernos: forma, escala e materialidade. A diferença de altimetrias e de materialidade relativamente à restante sala (o piso de xisto e de mosaico), bem como a forma da lareira que se desenha interna e externamente, em pedra, e saliente exteriormente, revisita noções elementares do espaço dos abrigos populares [pode consultar-se a imagem [340], de António Menéres para compreender um pouco da organização geral da generalidade das casas rurais]. Várias dimensões de tempo e estilo são evocadas nesta composição: se a variação da cor, pela formação de um volume em paralelepípedo amarelo que sobressai pelo

⁴⁹⁶ GALHANO, Fernando; OLIVEIRA, Ernesto Veiga de - *Arquitectura Tradicional Portuguesa*. Colecção Portugal de Perto. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992, p. 14-15.



[240]



[241]



[242]



[243]



[244]



[245]



[246]

[240] Fotografia da relação entre pátio ajardinado e coberturas inflectidas, em telha, Casa de Férias em Ofir.

[241] Fotografia do acesso da zona de serviço ao espaço exterior, Casa de Férias em Ofir.

[242] Fotografia do alpendre revelando a variedade de texturas dos materiais e aplicação de cor, em telha, Casa de Férias em Ofir.

[243] Fotografia do vestíbulo revelando o contraste entre diferentes materialidades (xisto, parede rebocada e parede de alvenaria), Casa de Férias em Ofir.

[244] Fotografia da parede Nascente da sala de estar revelando o contraste entre diferentes materialidades (parede rebocada de alvenaria rebocada, o rasgo da parede de alvenaria e o mobiliário em madeira), Casa de Férias em Ofir.

[245] Fotografia de detalhe, encontro da viga de madeira com a parede de alvenaria rebocada, Casa de Férias em Ofir.

[246] Fotografia da parede do vestíbulo em alvenaria exposta, Casa de Férias em Ofir.

exterior, recorda Coderch, o mesmo sentido de conforto que se anuncia a quem chega, pelo destaque da forma da restante habitação, é complementado pela rudeza da pedra bruta de que a lareira, no interior, se constrói. Aqui, lê-se o retorno à inspiração das arquitecturas populares. O material de que esta se constitui no interior da habitação (assim como o desenho de um pavimento diferenciado da restante sala no interior da habitação), acarreta funções práticas e assemelha-se directamente às chaminés tradicionais que, apesar de recentes, mesmo na construção popular, são referidas por Oliveira e Galhano como elementos que adquirem feições de alguma dimensão nos topos das casas, ou nas suas esquinas, e cuja materialidade, por norma, em laje ou blocos esquadrejados de pedra, sobre os quais ardia o fogo, se prendia com funções estritamente funcionais.⁴⁹⁷ Não obstante, neste exemplo, em particular, o carácter, outrora, puramente funcional da lareira é aproveitado pelo seu valor cerimonial e familiar para a sala de estar, que agora se substitui à cozinha na função agregadora da família.⁴⁹⁸

Em toda a dimensão construtiva da obra se lê o cruzamento entre erudito e popular (entre a pedra rústica e a “pedra” de betão), através da evocação da construção popular (ensimesmada, robusta e duradoura), e da evocação do Le Corbusier tardio (da capela de Ronchamp, franco e transparente, tecnicamente), ou do Le Corbusier dos anos 30 (da casa Errazuris, Mathes ou das casas *Murondins*, etc.), ou de Coderch, Arne Jacobsen, Alvar Aalto, Alfonso Milá, Martorell, entre outros⁴⁹⁹, cuja arquitectura, revestida de um profundo realismo, abre pano à leitura da modernidade da linguagem arquitectónica (objectiva, simples e funcional) carregada de um sentido transversalidade entre “novo” e o “antigo”.

A reinterpretação das intenções de Távora em Ofir transportam-nos a “*uma resposta imediata e directa na casa de férias de Ofir, que é uma tentativa de utilização de materiais simples para fazer arquitectura moderna*”, através da qual verte sobre o projecto a apologética da Verdade em Arquitectura, preconizada por Ruskin, e consolidada como estratégia de processo arquitectónico em Távora,⁵⁰⁰ daí que o conjunto de estratégias de projecto (que se prendem com questões de identidade mas também, profundamente, de sentido prático e funcional), em toda a grandeza da obra, possam ser associados, simultaneamente, ao sentido funcional da arquitectura moderna, ao seu cariz prático e pragmático, mas, também, ao sentido de necessidade, simplicidade e nudez da arquitectura popular, também ela, pragmática e funcional.

Se os desenhos construtivos existentes não permitem a afirmação da existência de impermeabilização ou isolamentos térmicos (o que somos forçados a considerar raro, ou inexistente), a experiência dos habitantes afirmam tratar-se de uma construção cuja densidade e planeamento global, se afiguram positivos, e que, no período de utilização para o qual a construção foi pensada, esta foi oferecendo a protecção desejável, especialmente, relativamente aos ventos dominantes e viabilizando-se o aproveitamento dos ganhos solares. A observação *in situ*, permite notar que no contacto com o solo não existem pontos de infiltração (nem nos pavimentos, nem no encontro entre pavimento e paredes) e o testemunho dos habitantes advoga, mais uma vez, a favor da eficiência da construção, conquistada através do desenho

⁴⁹⁷ GALHANO, Fernando; OLIVEIRA, Ernesto Veiga de - *Arquitectura Tradicional Portuguesa*. Colecção Portugal de Perto. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992, p. 42.

⁴⁹⁸ Galhano e Oliveira referiam o valor cerimonial da sala, e o valor de reunião da família da cozinha, na arquitectura popular, onde regularmente a lareira, “símbolo da casa”, servia para a confecção da comida e o local principal onde decorria a vida familiar, após o trabalho diário. No contexto da construção da casa de Ofir, esse valor familiar é trasladado para o *living-room*, daí que a lareira, apesar de manter a configuração das lareiras tradicionais, seja colocada nesta dependência.

⁴⁹⁹ TOUSSAINT, Michel - *Casa de Férias em Ofir/Summer House at Ofir*. Lisboa: Editorial Blau, 1992, p. 19.

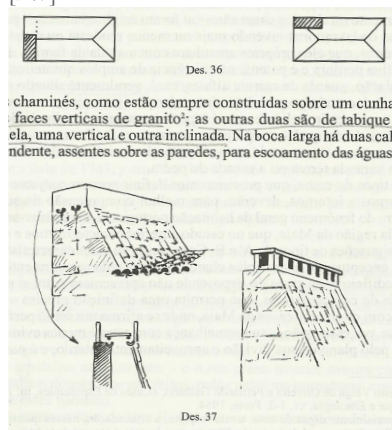
⁵⁰⁰ TOUSSAINT, Michel - *Casa de Férias em Ofir/Summer House at Ofir*. Lisboa: Editorial Blau, 1992, p. 19-21.



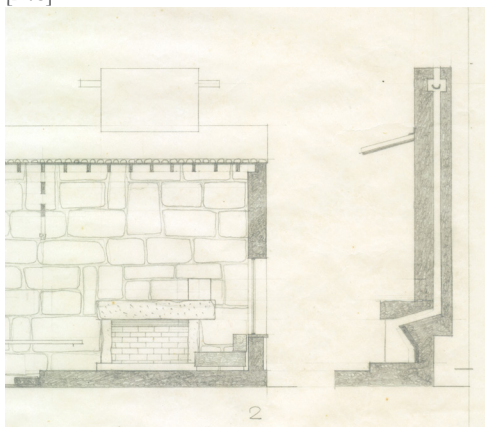
[247]



[248]



[249]



[250]

[247] Fotografia exterior da lareira, Casa de Férias em Ofir.

[248] Fotografia da lareira, tirada no interior da casa (em contraste com a plasticidade moderna do exterior), Casa de Férias em Ofir.

[249] Desenhos de tipos de lareira comuns da região do Litoral Minhoto, na região de Fão, e algumas das possibilidades da sua integração no volume construído.

[250] Corte transversal com detalhe da lareira, Casa de Férias em Ofir.

de um invólucro cuja densidade e espessura, visível em corte, [250], revela a resistência necessária à infiltração de através de juntas e fenestrações. Por outro lado, tratando-se de uma moradia térrea e, que, portanto, se encontra em toda a sua extensão em contacto com o solo, deve referir-se a menor probabilidade de existirem grandes flutuações térmicas que resultem do contacto com o solo já que neste, as flutuações de temperatura são inferiores às do ar.

A espessura que a estrutura apresenta contribui para a sua resistência ao longo dos anos, e também, relativamente à acção continuada dos ventos fortes da região, e pode observar-se que a espessura usada na laje térrea, é semelhante à espessura das paredes estruturais da casa. Mesmo à falta de isolamento térmico, o que pode ser referido em relação a este aspecto, é a capacidade mecânica da alvenaria de granito para resistir às descompensação térmicas causadas pelo vento, frio e frequente. Ao mesmo tempo, quando se desenham panos de vidro, estes estão devidamente protegidos pelo posicionamento estratégico dos volumes da habitação e pelas coberturas que estendendo-se além da planta, reforçam a protecção de todo o volume.

As placas de aglomerado de madeira e cimento, na época muito usado como isolantes térmicos, servem, equilibradamente, o seu propósito nas coberturas, apesar do reforço da estanquidade e isolamento destas (pensando numa utilização mais frequente), após um incêndio ter destruído grande parte da entrada e da sala, em 2004.⁵⁰¹ Aquando da recuperação da habitação, a substituição do sistema de vigas de madeira e das placas de aglomerado ocorreu por uma questão de segurança, uma vez que estas sustiveram a evolução do fogo, e não se podia garantir que as mesmas mantivessem a resistência estrutural original. O mesmo se verificou com os envidraçados. Apenas as paredes de granito originais foram mantidas.

À luz dos princípios da arquitectura solar passiva, pode afirmar-se, que a simbiose entre tradicionalismo e modernidade na casa de Ofir revela, no seu conjunto, um bom carácter de permanência, já que se anota a possibilidade de devolução de parte destes materiais à terra (ou a sua reutilização). Apesar de mais dificilmente se vir a observar a reutilização dos vidros e do betão, a aplicação destes materiais modernos (como é o caso do betão) e derivados tem revelado uma resistência, também, em si, desejável, dado que a durabilidade dos elementos aplicados numa construção, representa uma estratégia inteligente na redução de intervenções profundas no edificado.

⁵⁰¹ Apesar da cobertura apresentar um bom comportamento mecânico relativamente aos ventos, ao arejamento (pretendido e inspirado nas arquitectura rurais) e aproveitamento de ganhos solares, uma queixa que se sentiu por anos - de que no espaço das telhas e das placas de aglomerado, passariam poeiras vindas do exterior e, consequentemente, algum ar que provocava alguma descompensação térmica no interior dos espaços. Foi aproveitado o período de recuperação da ruína da sala da habitação, para fazer a colocação de uma fina camada de OSB (suficiente para não reduzir os pés-direitos, descaracterizando a obra) que resolveu o problema da acumulação de lixos vegetais e poeiras entre a cobertura e o tecto visível, e garantir a total estanquidade da cobertura, o que veio a melhorar o conforto térmico no interior da moradia.



[251]



[252]



[253]



[254]

[251] Fenestrações da fachada Nascente, dos quartos, Casa de Férias em Ofir.

[252] Fenestrações da fachada Poente, dos quartos e instalações sanitárias, Casa de Férias em Ofir.

[253] Fenestrações da fachada Norte, Casa de Férias em Ofir.

[254] Fenestração de um quarto, Casa de Férias em Ofir.

Se na casa das Marinhas, o estudo da iluminação da casa parece ser feito no sentido de aproveitar a transversalidade do objecto arquitectónico, na casa de Ofir, os condicionalismos geográficos e meteorológicos obrigam à consideração de formas distintas de fenestração, com o objectivo de valorizar a relação dos espaços internos com as zonas de estar exteriores, e trabalhar a incidência de luz natural, evitando o risco de uma excessiva exposição visual dos espaços da casa, e (pelo posicionamento da casa e desenho de invólucro), evitando uma exposição de elementos envidraçados às agressões do vento.

De um modo geral, pode introduzir-se a análise de vãos pela marcação de um paralelo com a noção de percurso interno da moradia. Se o vestíbulo marca a entrada no abrigo e faz a distribuição de três percursos possíveis que se configuram segundo três níveis de socialização diferentes, também o desenho de fenestrações conflui no sentido de percurso da casa. No corpo dos espaços comuns, um grande envidraçado acompanha toda a fachada, que se orienta a Sul, e permite a comunicação visual directa com o espaço ajardinado, beneficiando o prolongamento entre exterior e interior e, ainda, o aproveitamento dos ganhos solares, úteis ao aquecimento desta área, de maior escala. A pequena sala de estar, diferencia-se do restante espaço em materialidade, em escala e em luminosidade. A escala mais recolhida e a orientação a Nascente, aconselha o contacto com o exterior através de um janelão fixo (cuja função é, exclusivamente, a captação de luz e o contacto visual controlado com o exterior), e o recuo de parte da fachada Sul que se abre ao pátio por uma porta, em vidro, que se repete no vão envidraçado da sala de jantar. No corpo dos quartos, a fachada que se orienta ao pátio, a Nascente, apresenta um plano de fenestração que se constitui de aberturas quadrangulares dependentes das divisões dos espaços de dormir (em si, de escala menor relativamente às salas), e que, acompanhadas de portadas e do prolongamento da cobertura, permitem o resguardo e as condições de luminosidade controlada necessários aos espaços de descanso. Na fachada orientada a Poente, o programa determina uma inferior abertura de vãos, porque o quarto protegido por esta fachada se abre ao exterior a Sul (numa configuração semelhante à dos restantes quartos), e porque os quartos de banho, necessitando de maior privacidade, beneficiam de um esquema de fenestração mais controlada que, através de pequenos rasgos verticais e quadrangulares na parede, descartam a iluminação artificial ao longo do dia.

A fachada orientada a Norte revela um esquema de fenestrações mais cauteloso e estratégico, uma vez que - e aproveitando-se a menor necessidade de luz das zonas de serviço - a presença do vento e a menor incidência de raios solares aconselha a abertura mais reflectida de vãos. Anota-se a existência de duas fenestrações fixas cuja função, de captação de luz constante, se assemelha às estratégias de iluminação zenital. Colocadas acima do plano do telhado que cobre a garagem, o impacto da luz no interior da habitação é manipulado em função dos dois espaços internos que beneficiam destes rasgos. No interior da cozinha, perde-se a percepção da sua existência uma vez que o tecto plano, complementado por um vidro translúcido, esbate e torna mais dispersa a luz que irrompe do vão, ao passo que a colocação do vidro translúcido permite ao arquitecto a implementação de focos de iluminação eléctrica que repetem a sensação de luminosidade diurna. No segundo rasgo horizontal, a luz que irrompe o espaço interior, atravessa uma fenestração que é, em verdade, exterior e interior, simultaneamente. Abrigada pelo alpendre de entrada principal da casa, este vão constitui-se de uma duplicação de janelas: a primeira permite a iluminação do espaço exterior de recepção à casa (o alpendre), e o segundo pano de vidro, de maior dimensão, permite a extensão e diluição da luz no vestíbulo, área de confluência das várias partes da casa.



[255]



[256]



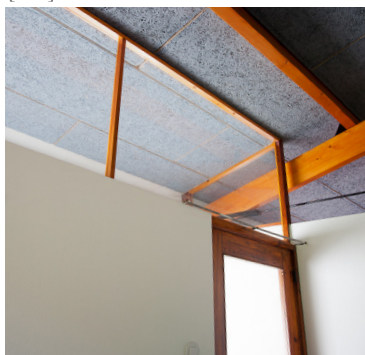
[257]



[258]



[259]



[260]

- [255] Iluminação Zenital na cozinha, Casa de Férias em Ofir.
 [256] Iluminação Zenital no vestibulo, Casa de Férias em Ofir.
 [257] Iluminação Zenital no corredor dos quartos, Casa de Férias em Ofir.
 [258] Iluminação Zenital e artificial da sala de jantar, Casa de Férias em Ofir.
 [259] Fenestração fixa e móvel na sala de estar, Casa de Férias em Ofir.
 [260] Fenestração fixa e móvel na saleta de estar, Casa de Férias em Ofir.

As estratégias de iluminação, cruzada e reflectida, referidas colocam-se em concordância com os princípios apontados por Moita relativamente à iluminação zenital, e, do mesmo modo, evidenciam princípios de consciência moderna, mesmo que em certos aspectos possamos evocar, novamente, as referências populares. Do mesmo modo que nos quartos e na cozinha a escala da casa se reaproxima do abrigo/nicho (semelhante às casas de pescadores), a cobertura destes espaços, plana no interior, contrapõe-se à inclinação existente no exterior da habitação e o desenho de fenestração aplicado nestas dependências da casa reflectem essa noção de escala muito enraizada no sítio e no programa, a consideração das limitações impostas pela forma do invólucro e pelas condições meteorológicas do lugar, mas, simultaneamente, a poética dos espaços modernos, engrandecidos pela permeabilidade da arquitectura à luz na marcação de percursos, na separação funcional dos espaços e na valorização dos espaços internos através da sua iluminação, tanto quanto possível, natural.

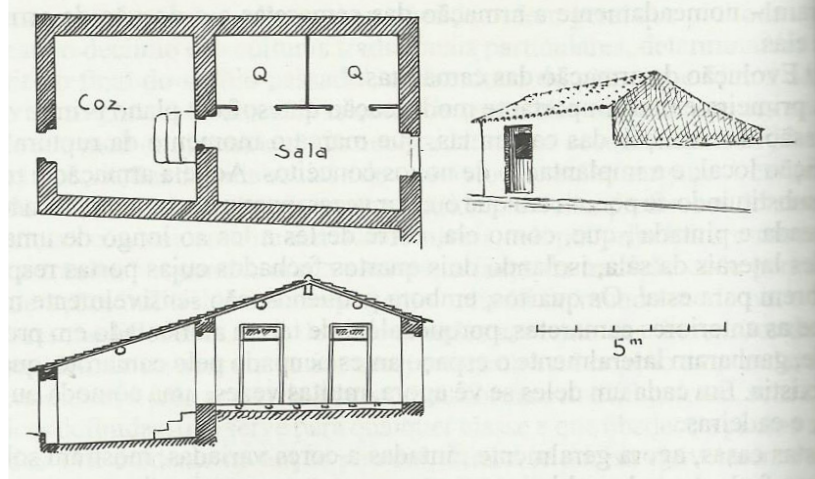
Um recorte do plano da parede principal destaca-se para permitir a entrada de luz natural por duas finas fenestrações esculpidas no betão que, por sua vez, sobressai, tanto interior, como exteriormente, na parede granítica caiada. Este elemento, bem como as janelas recortadas nas paredes de pedra, revestem-se de uma plasticidade próxima a Le Corbusier em Ronchamp e reflectem a incorporação delicada da influência dos CIAM, que se faz notar nesta obra, mais do que, à primeira vista, a imagem exterior da casa transparece. No modo como as paredes de alvenaria são trabalhadas (no recorte das aberturas e na materialidade) ou na aplicação de pequenos pormenores (conchas, azulejos, etc) no betão, reflecte-se o arquitecto Távora “*formado na admiração de um Corbusier de certezas, imediatamente sensível ao LC de viragens desconcertantes*”, que, tendo experimentado de perto o processo CIAM desde o seu questionamento à sua dissolução, derrama sobre as suas obras as inquietações da modernidade que se fazem sentir crítica e atentamente,⁵⁰² na transversalidade das suas ideias.

Em termos técnicos, as caixilharia - em pinho à vista - são trabalhadas em função da sua utilização prática, assim sendo mais finas quando fixas e mais espessas quando móveis, razão que parte grandemente da dimensão dos vãos desenhados e da sua manipulação mais ou frequente. Razões de duas ordens podem ser evocadas. Segundo Michel Toussaint, no desenho de caixilharias revêm-se influências directas das arquitecturas Holandesas, Inglesas e Dinamarquesas,⁵⁰³ cuja tecnologia construtiva é muito superior às tecnologias regionais. Porém, há, também, questões de ordem política que não poderão ser ignoradas, e esta aproximação a Le Corbusier [e ao universo, em geral, moderno] prova o afastamento de Távora relativamente aos regionalismos oficiais,⁵⁰⁴ bem como assumir de uma personalidade arquitectónica que se individualiza, na linguagem e na sensibilidade ao realismo, crucial no acto de projectar. A importância da evolução com que, ao nível técnico, a construção moderna contribuiu para o desenvolvimento consciente da arquitectura portuguesa e a aceitação de referências modernas, bem como das referências locais, prova, no essencial, um profundo sentido de liberdade e de consciência projectual, com que o arquitecto se defende para adoptar as estratégias necessárias ao desenvolvimento de uma obra, simultaneamente, eficiente e bela.

⁵⁰² TOSTÕES, Ana – *Os Verdes anos na Arquitectura Portuguesa dos anos 50*. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1997, p. 180.

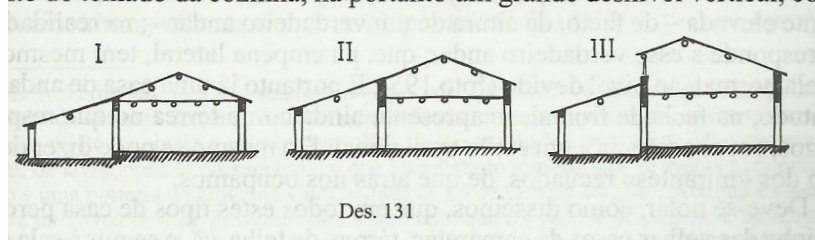
⁵⁰³ TOUSSAINT, Michel - *Casa de Férias em Ofir/Summer House at Ofir*. Lisboa: Editorial Blau, 1992, p. 27.

⁵⁰⁴ FERNANDEZ, Sérgio - *Percursos: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 127-128.



[261]

no do telhado da cozinha, na portanto um grande desnível vertical, co



[262]

[261] Desenhos do tipo de construção das casas piscatórias do Litoral Minhoto entre Póvoa e Caminha. Os desenhos apresentados retratam, em particular, a casa piscatória de região de Vila do Conde e da Póvoa de Varzim. Desenho em planta, corte e perspectiva.

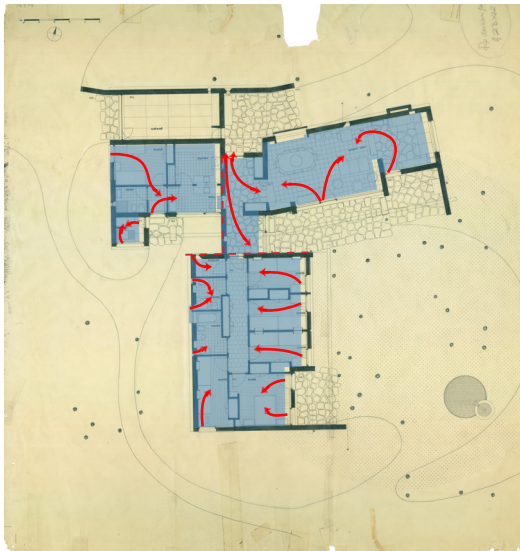
[262] Desenhos em corte do tipo de construção das casas piscatórias do Litoral Minhoto entre Póvoa e Caminha. Os desenhos apresentados retratam, em particular, a casa piscatória de região de Vila do Conde e da Póvoa de Varzim. Desenho em corte explorando as diferentes formas volumétricas das casas de pescadores, em função dos usos necessários e de estratégias de ventilação e iluminação decorrentes da forma das coberturas e do seu desfasamento.

Apesar de semelhantes preocupações relacionadas com a relação de pertença dos edifícios aos seus locais de implantação, a objectualidade Corbusiana da casa das Marinhas diferencia-a profundamente da casa de Ofir, em si, mais intimamente comunicante com as lições do inquérito. A forma do invólucro e a organização interna da moradia em Ofir resultam em condições de ventilação, assim, diferentes das observáveis na casa das Marinhas, mesmo contando com condições meteorológicas semelhantes.

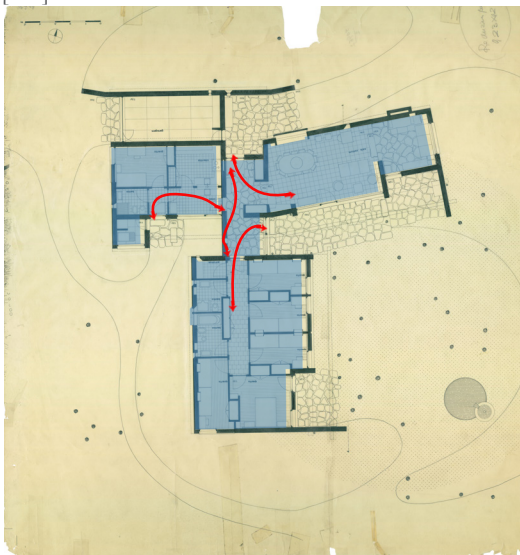
Sendo que, por questões de defesa climática, o edifício se fecha ao quadrante Norte e oferece poucos pontos de contacto com o exterior a Poente, e em termos de organização interna e forma se afigura uma construção mais compartimentada em que o percurso percorrido no interior da construção é marcado pela separação funcional dos três núcleos essenciais, a estratégia de ventilação partilhará dessa configuração segmentada e mais direccionada às necessidades particulares de cada espaço.

Primeiramente, ressalva-se o facto de a habitação, sendo constituída de dois corpos principais que, em termos de programa, sugerem três núcleos distintos, poder beneficiar de uma ventilação que não afecta a totalidade dos espaços da casa. Enquanto na casa das Marinhas a facilidade de criação de correntes de ar no interior da casa era maior (pela configuração em *open space*), na casa de Ofir essa possibilidade não se verifica tão eficaz. Não significa, este aspecto, a impossibilidade de ventilação cruzada em pontos específicos, uma vez que todas as zonas comunicam entre si no vestíbulo através do qual é feita a entrada simbólica da casa e o qual resolve a união dos três núcleos da habitação, mas representará, essencialmente, a necessidade de criação de um tipo de ventilação mais focada nos espaços que se pretende ventilar. Por outro lado, não só na ventilação cruzada se apoia uma boa estratégia de ventilação. Se na casa das Marinhas era essencialmente no movimento cruzado de ventilação que residia a eficiência da casa, na casa de Ofir (e também na casa de Chá) o próprio desenho das partes envolventes da construção, permitirá amenizar as consequências de algumas das debilidades apontadas.

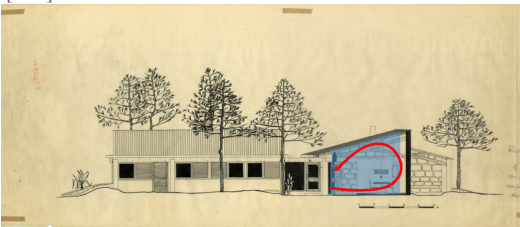
Como potenciais problemáticas, destacam-se a agressividade dos ventos do quadrante Norte, neste edifício mais gravosa pelo facto do posicionamento do invólucro apresentar frentes de fachada, em parte, menos robustas do que nas Marinhas (cuja parede era de pedra) orientadas neste sentido mas, especialmente, por se tratar de uma construção com mais reentrâncias, o que expõe mais a construção aos efeitos do vento. Muito embora, em termos de fachadas envidraçadas nas Marinhas se observe uma proporção bastante superior a Ofir e as reminiscências populares que Távora implementa nesta habitação também reflectam os princípios de densidade explorados nas construções populares (tanto na parede granítica da sala, como na escala mais contida da casa). Destaca-se o facto de se tratar de uma habitação de um piso único, o que, na articulação com as fachadas quase cegas e caixilharias fixas a Norte, impossibilita a criação de ventilação cruzada em sentido vertical (apesar de reconhecermos que, mesmo com a existência de uma densa arborização no entorno da construção, ao nível do piso térreo, e sendo esta muito permeável à passagem do vento, a abertura de vãos móveis nesta fachada seria algo problemático). E destaca-se a proporção (em número) de caixilharias fixas e móveis, já que as caixilharias móveis se encontram essencialmente orientadas ao pátio, a Sul e a Nascente, e nos quartos, a Poente, sendo necessário observar a complementaridade entre as partes constituintes da habitação, para atestar a eficiência desta no campo da ventilação.



[263]



[264]



[265]

[263] Planta da proposta final da Casa de Férias em Ofir, com estudo de ventilação individual nas três zonas da casa. Esc 1/500.

[264] Planta da proposta final da Casa de Férias em Ofir, com estudo de ventilação cruzada a partir do vestíbulo. Esc 1/500.

[265] Corte transversal atravessando a sala de estar, com estudo de ventilação. Apesar de a ventilação desta habitação não se verificar transversal aos três corpos originados pela forma construída, a forma inclinada dos telhados promove o movimento do ar dentro dos espaços. Esc 1/500.

Os principais pontos de ventilação deste edifício situam-se nas fachadas Poente, Nascente e Sul e na relação das partes constituintes do edifício, o vestíbulo representa um ponto de equilíbrio e de permeabilidade à renovação do ar pelo interior da habitação.

Pelo exposto nos parágrafos anteriores, pode referir-se, em primeiro lugar, que as preocupações associadas à insolação e organização solar dos espaços da casa, encontram acordo na estratégias de ventilação aplicadas, uma vez que a hierarquia de utilização definida da distribuição dos espaços, das zonas de convívio (mais amplas e frequentadas), aos quartos (recolhidos, porém, necessariamente arejáveis), aos serviços (em termos de contacto com o exterior, secundarizados e, portanto, remetidos para a área mais afectada pelo vento), reflectem também um decréscimo na quantidade de fenestração e da sua escala e exposição.

Seguidamente, atendendo à escala, forma e número de pisos do edifício, a ventilação da casa de Ofir faz-se essencialmente no sentido horizontal e a colocação de fenestrações nos extremos e ao centro dos volumes da sala e dos quartos, melhora a ventilação cruzada entre espaços, seja esta dentro de um único corpo, ou entre “sectores” diferentes, função garantida pelo vestíbulo.

Assim, apesar de se tratar de uma edificação bastante sectorizada, entende-se como positiva a constituição da forma construída na ventilação dos espaços internos da casa, pois o desenho de uma peça central que faz a ligação (opcional) entre os diferentes espaços tanto amplia os efeitos de um arejamento cruzado como possibilita a separação de partes da casa que, numa determinada altura, não se pretenda arejar. Interpreta-se o vestíbulo como uma câmara que, aos quartos, reforça a estanquidade e a privacidade, e para a sala surge como uma ampliação do espaço e, consequentemente, uma estratégia de redução da humidade que se possa acumular tanto nos pontos mais altos da cobertura, como na parede granítica fechada ao exterior. Também a cozinha e o quarto da criada acabam por beneficiar desta condição, uma vez que o ponto de entrada de serviço ao vestíbulo, que faz a transição entre a zona de serviços e o exterior admite a entrada de ar que é, depois, conduzido ao exterior pela janela existente nesse quarto. No corpo reservado aos quartos, a ventilação cruzada faz-se sentir de forma transversal ao corpo construído, uma vez que tanto na fachada Nascente como na fachada Poente (para onde se abrem os quartos de banho, por finas fenestrações) se obtém o arejamento dos espaços, tanto individualizada como cruzada.

Outro elemento a ter em consideração é o desenho das coberturas da casa que, apesar de assumidamente modernas, encontram paralelo com a construção das casas de pescadores da Póvoa de Varzim (de toda a região, as mais características deste tipo). A evolução destas estruturas piscatórias resultou num desenho de cobertura (por tendência, de uma, ou duas águas) cujo desfasamento (entre planos inclinados) era útil à passagem de luz natural ou à ventilação dos espaços interiores. Da mesma forma, a construção de coberturas em telha vã, permitia um arejamento constante dos espaços, principalmente, nas estruturas rurais onde não existia chaminé.

Na casa de Ofir, o desenho de coberturas reflecte a mesma simplicidade construtiva, pois que apesar do desconhecimento da aplicação de isolamentos térmicos, não representava inconveniente à utilização da Casa já que por esta ter sido pensada como casa de Férias, a sua ocupação acontecia maioritariamente no Verão, quando as temperaturas do ar são mais elevadas.



[266]



[267]



[268]



[269]



[270]



[271]

[266] Sombreamento e protecção contra chuvas na fachada Nascente, Casa de Férias em Ofir.

[267] Sombreamento e protecção contra chuvas na de acesso aos serviços, Casa de Férias em Ofir.

[268] Sombreamento e protecção contra chuvas no alpendre, Casa de Férias em Ofir.

[269] Sombreamento e protecção contra chuvas no alpendre das zonas de serviços, Casa de Férias em Ofir.

[270] Sombreamento e protecção contra chuvas na fachada Sul, da sala de estar, Casa de Férias em Ofir.

[271] Pormenor da caleira de recolha de água, Casa de Férias em Ofir.

“A separação por zonas, que se reconhece na planta, define-se de um modo um pouco diferente dos volumes exteriores. A sala comum, parte do vestíbulo e a zona de serviço (exceptuando a garagem) têm uma única cobertura ligeiramente inflectida de uma só água. A garagem tem igualmente uma única cobertura de uma só água que se prolonga sobre a entrada principal. E os quartos têm outra cobertura de uma só água. A parte do vestíbulo mais longe da entrada tem uma cobertura plana que resolve a impossibilidade de encontro das duas maiores coberturas (...) Entre o pátio e todos os espaços interiores envolventes (sala comum e quartos), o recuo das paredes face ao limite dos telhados, cujas águas pendem para o pátio, produz um espaço de transição que, junto aos acessos é pavimentado e convida a estar. O pátio abre a sudeste, protegido dos ventos pela casa. Esta opção as suas paredes mais altas aos ventos dominantes e a parede exterior da garagem protege a entrada e o automóvel”.⁵⁰⁶

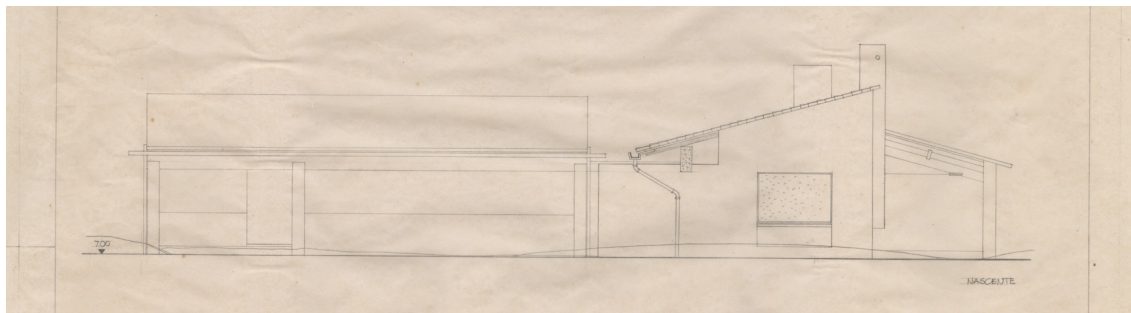
A separação por zonas referida por Toussaint, revelou já os seus aspectos positivos no modo como os espaços projectados encontram na forma da casa o conforto necessário face às agressões do vento e ao aproveitamento solar. O desenho de uma forma arquitectónica composta por núcleos independentes que se articulam através do vestíbulo, permitem o tratamento sectorizado do programa e das coberturas inflectidas aos quadrantes mais ensolarados, favorecendo aproveitamento de ganhos solares através destas superfícies, o afastamento do vento do objecto construído e a ventilação dos espaços internos (potenciada pela pendente das coberturas cuja proximidade ao chão se acentua no perímetro da construção, e cujo material - a telha - e estrutura - em vigamento de madeira - muito intimamente se relacionam com a construção popular portuguesa e com princípios antigos de protecção arquitectónica).

As mesmas construções cuja configuração havia sido referida no segmento de aspectos construtivos do invólucro construído, voltam a evidenciar-se neste segmento, já que pelas proximidades identificáveis em relação, tanto aos modelos modernos (leia-se, por exemplo, Alvar Aalto, em corte, Frank Lloyd Wright, em planta, etc), como populares de arquitectura portuguesa, a construção se apresenta como uma síntese de possíveis revisitações estratégicas, portanto, simultaneamente, moderna e humilde. A possibilidade de uma inspiração a partir das construções próprias da sub-região do Minho Litoral, vê-se enraizada na escala contida dos espaços e num desenho de arquitectura que privilegia a intimidade e o conforto, expressiva na forma inclinada de telhados de uma ou duas águas, desfasados e independentes, que expulsam as águas para o exterior da forma construída e protegem os vãos envidraçados de grande dimensão, mais expostos às vicissitudes climáticas da região.

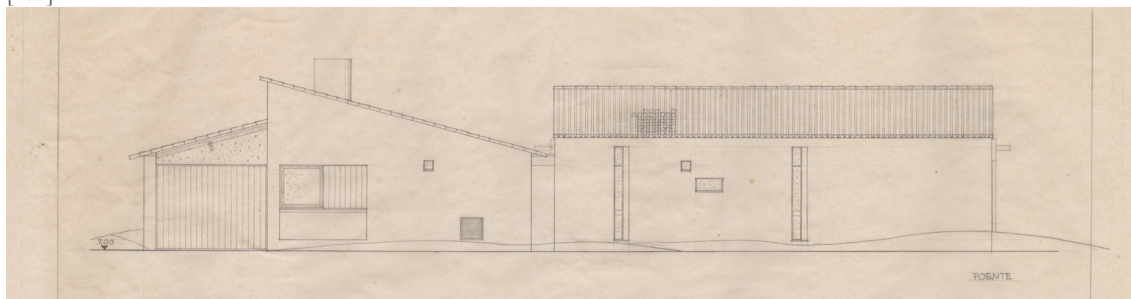
Na casa das Marinhas o sombreamento era trabalhado com o recurso a elementos exteriores à fachada, e a sua modularidade e mobilidade permitiam controlar a incidência do sol (e mesmo da chuva) nos panos de vidro de acordo com a necessidade de protecção ou privatização dos espaços internos. Complementarmente, o desenho da cobertura que, sendo plana e expandida além dos limites da planta da casa, rematava a composição segundo

⁵⁰⁵ Enquanto na casa das Marinhas, sombreamento e tratamento de água eram analisados separadamente pela configuração da cobertura e porque, anos após a construção da casa, foi acrescentada uma cisterna de acumulação de água, as diferenças observáveis na forma do invólucro e no desenho de coberturas deste caso para os dois seguintes, sugerem que o desenho de coberturas aplicado em Ofir e em Matosinhos reflectem uma mais directa complementaridade entre estratégias de sombreamento e estratégias de protecção contra as chuvas. Por essa razão, tanto na análise da casa de Ofir, como na análise da casa de Chá, se agregará os dois últimos parâmetros.

⁵⁰⁶ TOUSSAINT, Michel - *Casa de Férias em Ofir/Summer House at Ofir*. Lisboa: Editorial Blau, 1992, p. 11-17.



[272]



[273]

[272] Alçado Nascente, revelando a pendente do telhado que cobre a sala de estar, voltado a Sul.

[273] Alçado Poente, revelando a variedade de direcções que as coberturas da casa assumem no sentido de melhor a proteger dos ventos dominantes da região e de promover os ganhos solares através das coberturas. Nesta caso, a cobertura da garagem é mais baixa, a Norte, a cobertura do corpo da cozinha orienta-se a Sul e a cobertura dos quartos divide-se entre Nascente e Poente. Ambos os alçados reforçam, também, o impacto das coberturas no afastamento da água da chuva para o exterior do perímetro da habitação.

os mesmos pressupostos, reforçando ainda a consciência do arquitecto para o impacto do vento frequente na região. Alternativamente, na casa de Chá da Boa Nova, o programa dita a necessidade de contacto visual e físico franco com o exterior, pelo que é no desenho de forma e no prolongamento das coberturas inclinadas que reside a estratégia de sombreamento e protecção contra a água. A casa de Ofir apresenta estratégias de sombreamento e protecção contra a chuva que fazem uso, simultaneamente, da aplicação de elementos sombreadores externos e do prolongamento e forma das coberturas, estratégias já utilizadas na marcação de outros pressupostos da arquitectura solar passiva, a partir dos quais se coloca em evidência a complementaridade entre os vários aspectos do processo de projecto.

A sectorização da construção e a articulação desta com a forma dos telhados, tem por aspectos positivos a expulsão da água sempre para o exterior do seu perímetro, bem como a independência na manutenção das coberturas, quando esta se imponha. E a sua orientação de acordo com as necessidades particulares de cada espaço (assim, abrindo-se a possibilidade de, num mesmo volume, existirem fachadas expostas ao sol e fachadas sombreadas), desfazendo os planos de telha e madeira, abre espaço à criação de zonas intersticiais de acesso à casa em pontos diversificados, cuja configuração beneficia do desenho em alpendres, em função e significado, próximos ao alpendre das arquitecturas populares (espaço semi-interior, ou de transição entre o exterior e o interior, que participa intimamente da estratégia de protecção contra as chuvas e de abrigo, uma vez que acolhe o habitante no percurso entre o encontro com a casa e a entrada no espaço interno desta).

Estando as fachadas mais fenestradas orientadas ao pátio (e a Nascente/Sul), por estratégia, verifica-se a concordância entre o seu posicionamento e o desenho da inclinação das coberturas. Associa-se a aplicação de portadas de madeira ou a sua dispensa às necessidades impostas pelo programa: se na fachada Sul a sala impõe uma maior, porém controlada, incidência de luz solar directa (até pelo aquecimento de um espaço de dimensão maior), a luz de Nascente torna imperativo que os espaços de descanso possam ser totalmente isolados da luz solar ou diurna nos momentos da sua utilização. Por outro lado, a Norte, existindo uma fachada em oposição directa aos ventos (e sendo desaconselhada a abertura de vãos grandes), faz-se o aproveitamento de luz constante por reflexão (dado que explica e reforça o remate, em altura, superior da cobertura nesta face da habitação).

Tecnicamente, os desenhos do processo de obra não permitem comentários muito expressivos relativamente às estratégias de impermeabilização de fenestraçãoes. Porém, o seu afastamento relativamente aos limites da construção (e, mais uma vez, o contributo do avanço das coberturas) e a aplicação (quando necessária) de portadas de madeira reflectem um cuidado paralelo ao verificado na casa das Marinhas. O afastamento das janelas dos limites da construção e das faces exteriores das mesmas, bem como a preferência por caixilharias fixas em vãos de estreita dimensão (quando não se verifique a extensão da cobertura, ou aplicação de portadas), complementam o desenho de paredes e vãos cuja estanquidade se revela eficaz até aos dias de hoje.

Ao nível dos remates dos telhados revela-se a consciência construtiva da época, sendo durável e bem isolado o encontro dos planos de cobertura, e ao nível da aplicação das portadas referem-se dois aspectos convergentes. O desenho das lâminas de madeira representa, eficazmente, o impedimento à entrada da luz solar no interior dos espaços e o impedimento da passagem de água da chuva (ambos de sentido descendente). Apenas perceptível *in loco*, a aplicação das portadas faz-se de forma semi-encastada na parede, mesmo tratando-se

de elementos aplicados pelo exterior. O rasgo que é feito na parede para o deslizamento da portada de madeira promove também um efeito de goteira, semelhante ao observado nas Marinhas, que impede o contacto da água com as janelas, mesmo quando as portadas estejam abertas.

Não havendo valor sustentável ou ecológico a apontar, o lago em taça de betão, para a qual uma taça metálica verte água, parece querer fazer uma alusão a dois mundos diferentes. Se, por um lado, o cimento e a aplicação de pequenos mosaicos nos lembra a poética Corbusiana, por outro lado, apesar da proximidade ao mar e ao rio, a decisão de pontuar o pátio com um pequeno lago, parece ser mais um motivo de relação com a escala familiar e o mundo rural (em Viana de Lima, com maior rusticidade, em Távora em maior comunicação com a linguagem plástica moderna). E apesar de não podermos afirmar que este represente amenização das temperaturas, pela pequena dimensão, trata-se, de facto - além da lareira - de outro ponto de reunião familiar referido pela proprietária como um elemento de diversão, por décadas consecutivas, às crianças da família.

6.3| Casa de Chá da Boa Nova

Álvaro Siza Vieira



[274] Desenho
de implantação
esquemático da casa
de Chá da Boa Nova,
Álvaro Siza Vieira. esc
1/500

Arquitecto: Fernando Távora, Álvaro Siza Vieira, António Menéres, Alberto Neves, Joaquim Sampaio, Luís Botelho Dias.

Data do projecto: 1953 (primeiro concurso); 1956 (segundo concurso)

Data de construção: 1958-1963.

Localização: Leça da Palmeira, Matosinhos.

“(…)

4.^a.

O arranjo deverá obedecer ao seguinte programa:

a) - Adaptação da plataforma do antigo farol para miradouro descoberto, melhorando o seu acesso, sem prejudicar a beleza natural do local;

b) - Construção duma casa de chá-restaurante no local sugerido pela planta a fornecer pela Câmara, com capacidade abrigada para cerca de 150 pessoas, em duas salas, uma das quais para utilização normal de 50 pessoas, e a outra para banquetes, copos de água, etc., e um terraço descoberto, abrigado dos ventos dominantes, tudo num só pavimento ao nível do terraço, e cave se fôr julgado necessária, e situado na vertente sul, por forma a não sobressair do relevo do ‘monte’;

c) - Esplanada em volta do edifício e tratamento adequado de todo o local;

d) - Regularização da plataforma do ‘monte’, com o mínimo de movimento de terras de forma a não alterar sensivelmente o seu actual relevo, prevendo a circulação e estacionamento de automóveis, e seu abastecimento.

e) - Ligação em vereda rústica, para peões, entre a plataforma e a pequena praia a norte.

(…)”

“ARRANJO DA PLATAFORMA DA BOA NOVA E CASA DE CHÁ-RESTAURANTE MEMÓRIA DESCRITIVA E JUSTIFICATIVA

O sítio e o programa

Ligada desde há muito à poesia portuguesa, através da personalidade triste e grande de António Nobre, a plataforma da Boa Nova, pela sua situação, pela sua forma, pela panorâmica que proporciona, apresenta-se com características muito particulares. Trata-se de um morro, como que um grande rochedo em parte revestido, em parte aparente, que se levanta da terra, do mar e da praia.

Zona muito batida pelos ventos (o Norte no Verão, o Sudoeste nos dias de chuva), aí se encontra a Capela da Boa Nova, uma velha e encantadora Capela Barroca, branca como uma noiva, com o seu pequeno terreiro limitado por um baixo muro.

O sítio tem algo de agreste e de grande que resulta não apenas no infinito mar que dele se contempla mas também da sua forma e da abundância de “flores graníticas” (assim chamou Ramalho Ortigão aos pequenos maciços rochosos da nossa costa), que nele se encontram, o próprio revestimento vegetal, sem uma árvore, apenas relva e chorina, contribui igualmente para abarcar esse algo de agreste e de grande que a doçura da Capelinha vem amenizar.

É este o sítio que a Câmara Municipal de Matosinhos pretende arranjar de acordo com um programa que prevê, nomeadamente o seguinte:

- a criação de um miradouro descoberto no local do antigo farol;
- a construção de uma Casa de Chá-restaurant para cerca de 150 pessoas, em duas salas, e respectivos serviços e anexos;
- o arranjo da plataforma do Norte, prevendo a circulação, estacionamento e abastecimento de automóveis.

Premissas

Como premissa fundamental da solução que se apresenta deve citar-se o desejo de em nada destruir as características do sítio, procurando valorizá-las tanto quanto possível através de uma integração perfeita e harmónica dos elementos novos na paisagem existente, de modo que um “novo” caminho, um ‘novo’ edifício, um ‘novo’ parque de estacionamento, uma ‘nova’ espécie vegetal, pareçam tão naturais, tão simples, tão ‘velhos’ como o caminho, o edifício ou a espécie vegetal de há muito existentes.

Propriamente quanto ao edifício da casa [sic] de chá-restaurant, deveria procurar atingir-se uma expressão nova na nossa paisagem arquitectónica, pelas suas relações com o terreno, pela natureza dos seus materiais e processos de construção, pela riqueza dos seus perfis, dos seus volumes e dos seus espaços e, ainda, por ‘qualquer coisa’ de português na modernidade da sua presença.

A Solução

Arranjo do Conjunto

São muito pouco sensíveis as modificações que, em altimetria, se propõem para o conjunto do Norte da Boa Nova; pequenos movimentos de terras, de certo valor apenas na área correspondente ao parque de estacionamento, permitem a realização da solução proposta.

O edifício da Casa de Chá-Restaurant, situa-se numa plataforma existente, a Sul do Monte, entre duas elevações rochosas, desenvolvendo-se sobre o Porto de Leixões, o mar e a praia, a maior extensão das frentes das salas.

Propõe-se, para o miradouro existente, uma alteração, demolindo as fundações do antigo farol e criando um novo miradouro, talhado na rocha, face ao mar e olhando a Noroeste.

O traçado de acesso principal à plataforma é mantido com ligeiras alterações, partindo desta os acessos para a Casa de Chá-Restaurant, a Capela, o miradouro e a praia a Norte. Um desvio da rampa, a meio da sua extensão, à mão esquerda, permite um acesso mais rápido no novo edifício, para quem aí directamente se destina. Tal edifício é, aliás, acessível por dois lados, num dos quais, a Sudeste, se encontra a entrada principal; qualquer destes acessos conduz o visitante através de um percurso rico sob o ponto de vista paisagístico, e não

só pela natureza do seu traçado e do próprio terreno em que se situam mas também pela variedade dos seus perfis transversais.

Junto da avenida, a prolongar, segundo cremos, para Norte e no ponto em que o nosso principal ao Norte se encontre com ela [sic], um desvio, equipado com bombas de abastecimento de gasolina, conduz ao parque de estacionamento de automóveis, situado numa concha que se abre a sul, protegida portanto dos Ventos do Verão, concha a transformar em terrapleno, da cota ligeiramente inferior à cota da referida Avenida. Deste modo a grande massa de estacionamento não prejudica em nada a beleza natural do sítio, permitindo também a localização escolhida para o parque, um fácil acesso deste, não só no Monte como no edifício da casa de Chá-Restaurante.

Como materiais de revestimento da superfície estudada, prevê-se que o parque de estacionamento, os acessos e a plataforma do Monte sejam pavimentados com calçada à portuguesa, utilizando-se o contraste de dois tipos de pedra, de cor diferente, para acentuar determinados percursos ou traçados que se julgam mais importantes. A superfície restante do Monte, cujos limites naturais foram adoptados quase sem alteração, conservará, dum modo geral as suas 'flores graníticas' ou o seu revestimento vegetal existente, prevendo-se apenas a possibilidade da criação de uma massa de vegetação arbórea que envolva o posto de abastecimento, a entrada do parque, o início do caminho do acesso ao Monte e a vertente do mesmo.

A Casa de Chá-Restaurante

Organização da planta

O edifício da Casa de Chá-Restaurante, situado, como já foi dito, a sul do Monte, tem, como elementos fundamentais da sua planta, as duas salas que o esquema exige. Imposição do terreno e o desejo de usufruir tanto quanto possível toda a riqueza panorâmica que o sítio oferece, conduziram ao estabelecimento de dois níveis diferentes para os pisos ou referidas salas, a dos banquetes a uma cota mais alta e a de utilização normal em contacto directo com uma esplanada que a prolonga para o exterior.

A primeira, de forma octogonal, abrange todo o conjunto da panorâmica tendo havido o cuidado de evitar as vistas sobre o farol que, não sendo nunca motivo de interesse é, durante a noite, bastante incomodativa.

Da segunda sala, de forma quase rectangular, contempla-se um panorama certamente mais limitado mas não menos encantador; vindo até parte do seu encanto do recolhimento que o edifício e a forma natural do terreno favorecem; nesta sala encontra-se um fogão que, em dias de clima agreste, transporta para o interior tal recolhimento. No extremo Norte, como que traduzindo uma procura de protecção total dos ventos que esses quadrantes sopram, desenvolvendo-se uma superfície coberta que se funde com a massa rochosa existente.

As instalações de serviço, que ocupam a frente Nordeste do edifício, permitem, pela sua localização em relação aos níveis das duas salas, o fácil funcionamento de qualquer delas, isoladamente ou em conjunto. Dada mesmo a hipótese de, por qualquer circunstância, ser necessário inverter, em regime eventual, o destino das mesmas salas, a eficiência do serviço não será afectada.

Pelas suas dimensões e pela organização das suas peças, a zona de serviço satisfaz plenamente as necessidades do edifício, devendo notar-se a circunstância de existir uma segunda copa ao nível da sala superior destinada a descongestionar os serviços normais em caso de funcionamento intenso e simultâneo das duas salas.

Num piso intermédio situa-se a entrada principal do edifício que se prolonga por dois lanços de escadas, um ascendente e outro descendente, até às salas.

Junto da sala de entrada encontram-se o vestiário e as instalações sanitárias do público.

A entrada é precedida por um espaço exterior definido por uma ampla cobertura e um abaixamento de nível do caminho de acesso, aberto na rocha.

Análise plástica

Julgamos ter encontrado uma solução que satisfaz às bases do programa e às premissas já definidas.

Na boa verdade não nos parece que o arranjo proposto para o conjunto possa, de qualquer modo, parecer exterior, alheio, forçado, em relação ao conjunto existente. Há, sim, a procura da criação de uma certa harmonia, de uma certa ordem, ordem que não se opõe à ordem existente, antes a sublima. A dificuldade de

escolha do local para o edifício da Casa de Chá-Restaurante parece-nos também vencida; o edifício integra-se perfeitamente, tanto em planimetria como em altimetria no terreno e cremos que a sua massa não entra em conflito com a da Capela; dois edifícios totalmente diferentes, tanto no tempo como na função, são integrados num todo único, através de uma composição livre, sem qualquer pretensão de 'monumentalidade' ou de 'grande traçado'; as suas massas equilibram-se e repare-se como a sala octogonal, elemento mais incisivo de novo edifício, se contrapõe à Capela, havendo como elemento de ligação o corpo baixo da sala e serviços, o terreno caprichoso de primeiro plano e, ao longe, arrasta o dominante horizontal do mar.

Parecem-nos igualmente dignos de nota os vários percursos considerados, a que já fizemos referência, pois seguindo-os o observador encontra sempre motivos de encanto, não só pela variedade de elementos que entram na composição (rocha, vegetação, edifícios, mar, pavimentos), mas pela variedade das relações que entre estes elementos são criados.

O edifício da Casa de Chá-Restaurante apresenta para o observador que chega um ar recolhido, ar de alguém metido consigo, dos perfis sinuosos das massas rochosas nascem paredes brancas, rematadas pelo vermelho-queimado dos telhados, paredes nada agressivas, até pela sua pequena altura, pois o edifício vive, sobretudo, da 'sua' paisagem. Em verdade, visto do lado do mar ela apresenta-se diferente, mais senhor de si, mais aberto, mais convidativo, ainda que através do movimento dos seus pisos ele se case perfeitamente com o terreno sobre o qual assenta.

Não é fácil a leitura do conjunto do edifício pelas suas peças desenhadas, dada a variedade dos seus planos e dos seus volumes, mas uma análise cuidadosa das mesmas revelará além dos aspectos já referidos para o exterior, uma grande riqueza de espaços internos, de dimensões e expressões diferentes, ainda que a unidade total do edifício seja mantida.

A esta riqueza do espaço interior, acrescenta-se o valor dos vários planos de paisagem, enquadrados pelas aberturas e bem assim, a expressão simples, um tanto rude, austera, das cadeiras, dos rebocos caiados, dos vários tipos de pavimento e far-se-á uma ideia, infelizmente ainda um pouco vaga, de que, cremos, poderia ser uma bela realidade.

Fernando Távora, Arquitecto"

Casa de Chá - Restaurante da Boa Nova
Memória descritiva e justificativa

“1. Condições Gerais

Em nada se alteraram as condições do sítio e do programa bem como as premissas referidas na Memória Descritiva do Ante-Projecto da Casa de Chá -Restaurante da Boa Nova.

Passou porém sobre a elaboração de tal Ante-Projecto o tempo suficiente - e até por vezes o albeamento necessário - para nêle reconhecer se não todos pelo menos alguns dos seus defeitos, razão pela qual a solução definitiva difere bastante - mais na forma do que no espírito - da anteriormente elaborada.

Porque as alterações introduzidas resultaram duma cuidadosa revisão quer das bases de trabalho quer da solução ante-projectada, julga-se que elas terão contribuído para melhorar em tudo o edifício inicialmente estudado e por isso se espera da Câmara Municipal de Matosinhos a aprovação do presente Projecto.

2. Solução de Conjunto

Dada a impossibilidade de rever de momento a Solução de Conjunto ante-projectada e porque se prevê a sua alteração apenas em aspectos de pormenor, também neste capítulo pode dizer-se que nada se modificou em relação ao escrito na Memória Descritiva do Ante-Projecto, tanto mais que a localização da Casa de Chá-Restaurante então preconizada se mantém com pequenas variantes.

3. O Edifício

Organização da Planta - O edifício da Casa de Chá-Restaurante, situado a sul do Monte, tem, como elementos fundamentais da sua planta, as duas salas que o programa determina, havendo agora entre os dois pisos uma diferença de cotas da ordem dos 0,3m. A sala de cota mais alta, de menores dimensões, abre para Sul e Poente; a outra abre apenas para Poente podendo comunicar facilmente com um terraço exterior que a prolonga.

As instalações de serviço que ocupam a frente Leste do Edifício permitem, pela localização e organização, o funcionamento independente ou simultâneo de ambas as salas. O esquema adoptado no Ante-Projecto foi revisto em função da nova disposição das salas e estudado com o pormenor necessário, tendo sido considerada ainda uma instalação de aquecimento.

Num piso a cota mais alta fica situada a entrada principal do edifício, no local já definido no Ante-Projecto e junto a elas foram colocadas as dependências de serviço destinadas ao público.

A entrada, bem como os envidraçados das duas salas são protegidos por amplas coberturas.

Construção - Dum modo geral manteve-se nesta matéria o espírito definido no Ante-Projecto; contudo uma análise mais cuidada das condições climáticas locais aconselhou uma melhoria na qualidade das madeiras inicialmente previstas.

Foi igualmente julgado conveniente substituir a armação das estruturas de telhados, em madeira, por lajes de betão, apoiando estas sobre vigas transversais que descarregam em pilares do mesmo material ou nas paredes de perpeanho que limitam o edifício.

Os acabamentos, agora revistos com o cuidado necessário, mantêm-se de um modo geral dentro da solução inicialmente adoptada.

Análise plástica - Também neste aspecto continuam a observar-se os princípios estabelecidos no Ante-Projecto, devendo afirmar-se de novo que as alterações introduzidas tiveram apenas por fim satisfazer mais completamente a integração edifício-sítio já procurada no primeiro estudo.

Uma análise do Ante-Projecto feita através de uma maquette, levantamentos rigorosos do terreno e o próprio amadurecimento da ideia inicial conduziram à presente solução que todos esperamos possa tornar-se numa bela realidade.

Porto, Novembro de 1959.

F. Távora”

O projecto começa originalmente em 1953, quando o presidente de Câmara, Fernando da Hora Aroso, idealiza a construção de uma Casa de Chá, com os argumentos de que a colónia inglesa existente em Leça da Palmeira beneficiaria da sua existência. Apenas anos mais tarde, e após uma primeira proposta apresentada por Moreira da Silva, é que o concurso público para o que hoje se chama casa de Chá-Restaurante da Boa Nova, pela responsabilidade do, então, presidente de Câmara Fernando Pinto de Oliveira, avançaria, tendo como objectivos o tratamento da costa em continuidade até Fão pela estrada nacional, a construção do edifício que oferecesse aos turistas e veraneantes o usufruto de um “*local de situação privilegiada*”, sendo para isso também necessário a desafecção de terrenos (esta iniciada ainda antes de Pinto de Oliveira). Apenas quando este chega à Câmara Municipal de Matosinhos, o programa se expande, e se conclui que o espaço destinado à construção da Casa de Chá, além de não ter área suficiente para albergar o programa pretendido (que passava a integrar um restaurante), também não oferecia condições de recepção de uma quantidade de visitantes que, no futuro, se previa superior. Outra questão era levantada. Conforme se pode observar no projecto de Moreira da Silva (e ainda atentando às palavras de António Menéres), no projecto inicial de 1953, pretendia-se que a construção se erguesse no morro onde a Capela da Boa Nova se eleva perante o mar. Perante a eminência da demolição da capela, Pinto de Oliveira aconselhou a deslocação da área a edificar mais para Sul, como forma de garantir que a construção pudesse ficar “*mais abrigada dos ventos*”.⁵⁰⁷

Definidas as novas bases do projecto da Casa de Chá-Restaurante da Boa Nova, ao concurso de 1956 concorrem duas equipas do gabinete de Fernando Távora. O envolvimento deste no projecto é fundamental, uma vez que, na altura, todos os arquitectos que participavam no projecto eram, ainda, estagiários, e seria a experiência e sensibilidade do mestre a ditar o sucesso da proposta. Na linha de raciocínio genérica Corbusier-Inquérito-Aalto, compreende-se a casa de Chá como uma consequência do trabalho desenvolvido na casa de Ofir, não na óptica do laboratório projectual, mas na óptica da experiência adquirida, da sensibilidade às sugestões dos lugares a que Távora, muito graças ao Inquérito, fora muito receptivo.⁵⁰⁸

O sítio fora selecionado graças ao “*promontório rochoso que se eleva e avança pelo mar dentro*”, local cuja memória se prendia com a vida de António Nobre, um local de singular beleza, mas incutindo “*temor no arquitecto*” pois que “*muitas vezes construir num local muito belo equivale a destruí-lo*.”⁵⁰⁹ Assim, uma equipa de jovens arquitectos, confia em Fernando Távora que, acompanhando o início do projecto, definiu como localização final, um “*local difícilimo, mas, realmente, fantástico*”, sem par de entre as restantes propostas, cuja inevitabilidade se prendia com a intuição do mestre e a sua grande experiência,⁵¹⁰ e cujas características iniciais se prendiam com o grande rochedo existente (conforme Távora indica na memória descritiva do ante-projecto).

Numa zona muito batida pelos ventos, onde duas forças opostas marcam uma presença fundamental no projecto (por um lado, a brancura pura da Capela da Boa Nova e, por outro lado, a secura agreste presente nas abundantes “*flores graníticas*”), na ausência de árvores e na pobreza da vegetação essencialmente marcada pela presença de relva e chorina, as coberturas

⁵⁰⁷ FERNANDEZ, Sérgio - Conversas informais com Bruna Nunes, 2018.

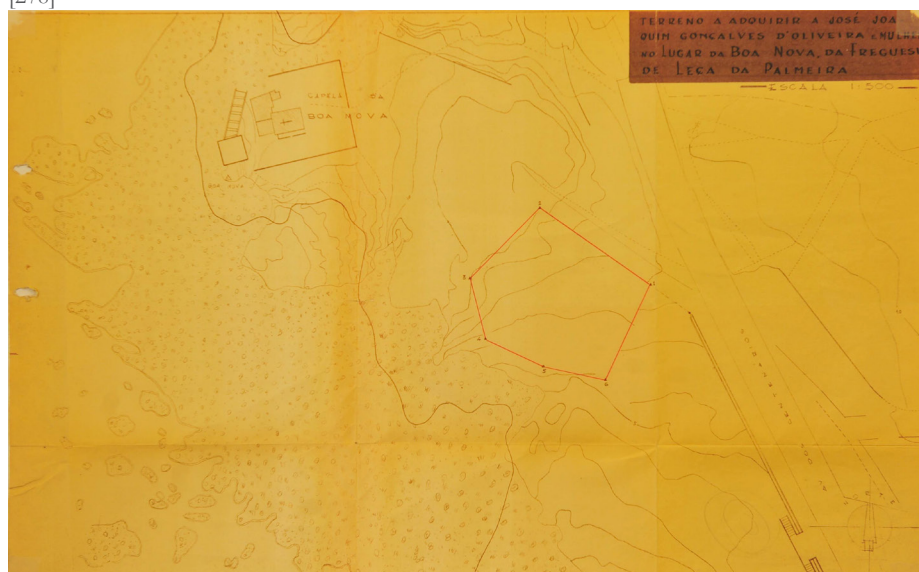
⁵⁰⁸ PINTO, Magalhães - *Fernando Pinto de Oliveira: um homem além do seu tempo*. Matosinhos: QuidNovi, 2011, p. 122-123.

⁵⁰⁹ SIZA VIEIRA, Álvaro - *Imaginar a evidência*. Pref. Vittorio Gregotti. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 23.

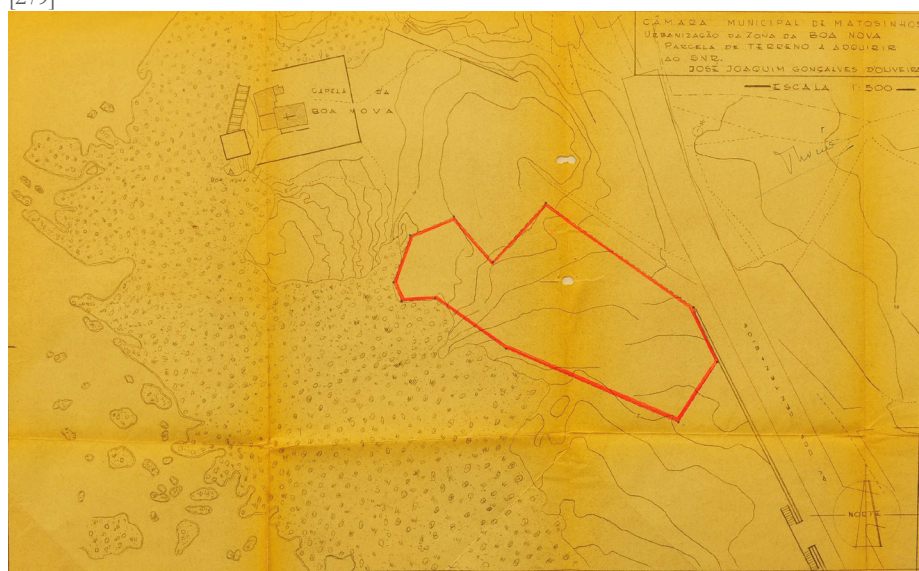
⁵¹⁰ SIZA VIEIRA, Álvaro - *Imaginar a evidência*. Pref. Vittorio Gregotti. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 31.



[278]



[279]



[280]

[278] Primeira proposta de Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva Martins, em 1953.

[279] Planta de alteração do posicionamento do terreno da construção, antecedentes ao 2º concurso.

[280] Planta de alteração do posicionamento do terreno da construção, antecedentes ao 2º concurso.

elevam-se anunciando timidamente o edifício que se esculpe no chão.

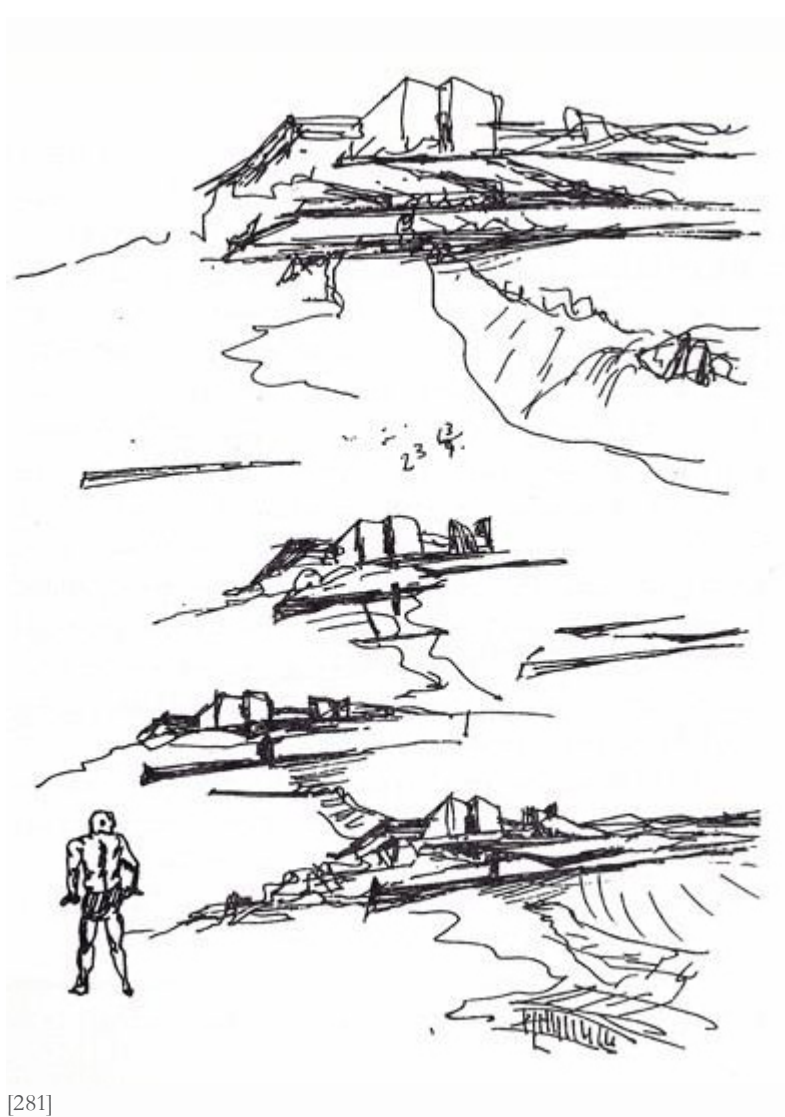
O terreno, amplamente banhado pela luz solar, apresenta, contrariamente aos dois projectos anteriores, uma pendente acentuada, que é originada pelo acidentado desenho do piso. Este, na irregularidade das rochas e na proximidade ao mar, em escarpa recortada e acidentada, abre aos arquitectos um amplo conjunto de possibilidades e desafios de implantação. Se por um lado, a facilidade de acesso ao sol representa uma excelente oportunidade de insolação e aquecimento pelas superfícies exteriores, por outro lado, o incómodo vento, que em toda a costa Norte do país se faz sentir, impõe estratégias assertivas de protecção e desenho de projecto de forma a salvaguardar a qualidade e o conforto dos espaços internos, face às suas agressões. Também questões relacionadas com a estrutura e contacto com o solo serão essenciais contando que, contrariamente aos projectos analisados anteriormente, este edifício apresenta-se quase todo cercado pelo terreno tornando-se importante um trabalho sensível e tecnicamente eficiente no controlo do comportamento térmico da construção que se confronta com os quatro elementos em simultâneo: a terra, o ar, a água e o fogo.

A proposta de alteração do terreno, que antecede o concurso de 1956, sugeria a deslocação da área de intervenção para Sul, e a atenção concedida a este aspecto veio a possibilitar a permanência da capela pré-existente (que representa uma preocupação de não destruição de um elemento que marca a identidade do local e a sua espiritualidade). Porém, será interessante notar que da aplicação desta estratégia (principalmente motivada pela permanência da capela), resultam, simultaneamente, condições de planeamento de um edifício, de facto, numa zona mais protegida, e cujas configurações naturais derramam sobre esta análise inquietude e admiração. No aproveitamento das características mais entusiasmantes do local e, simultaneamente, a protecção da construção face a essas características (vulgo, as condicionantes geográficas e meteorológicas adversas), representam um desafio para a equipa de arquitectos, que eleva a sua proposta pela mais exigente integração e relação com a envolvente.

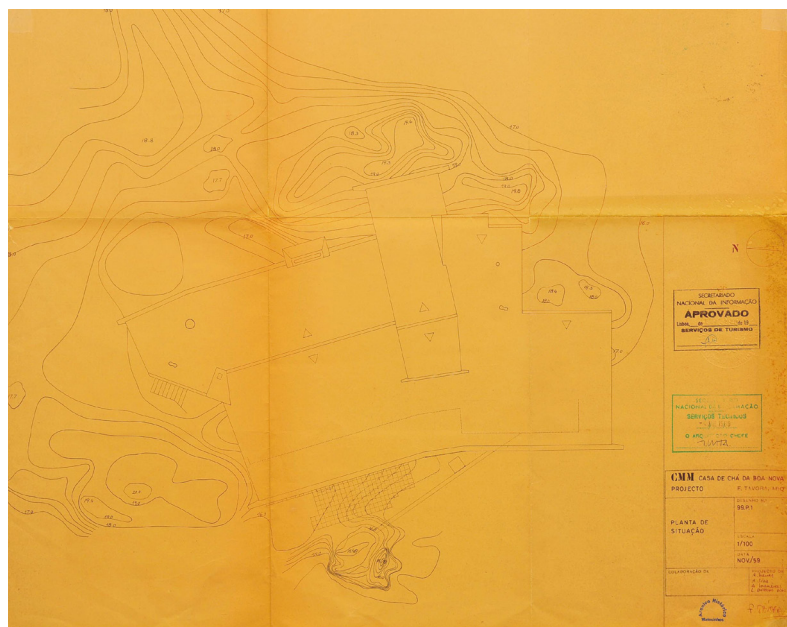
Assim, a Casa de Chá-Restaurante da Boa Nova, apesar da pendente organicista e antropológica (de forte acentuação na época), permanece um edifício actual na forma como, *“lidando com o espaço indiferenciado e geral (de um restaurante de luxo), e manifestando acentuada vontade de forma (...) relativiza tanto a questão do estilo como a da generalidade do espaço (...) o facto artístico e o objecto que o enforma”* que, não surgindo como premissa, mas antes *“como resultado de um processo (...) um processo de interpretação do sítio”*⁵¹¹, coloca em questão problemas em discussão na época e se apresenta como uma possível alternativa em relação aos problemas da ligação entre estilo, linguagem e tempo arquitectónico (moderno, tradicional e permanência). A sua “debilidade”, como observa Paulo Tormenta, inaugura um percurso arquitectónico em que a monumentalidade se vê, em definitivo, substituída pela *“dignidade da delicadeza do acontecimento”*⁵¹² e essa substituição da monumentalidade pela humildade, reconhecida por Távora na memória descritiva.

⁵¹¹ GOMES, Paulo Varela - *Casa de Chá da Boa Nova* (1991) in TRIGUEIROS, Luís - *Álvaro Siza: Casa de Chá da Boa Nova*. Lisboa: Editora Blau, 1999, p. 20.

⁵¹² PINTO, Paulo Tormenta - *Fernando Távora - Do Problema da Casa Portuguesa, à Casa de Férias em Ofir*. DC Papers: Revista de crítica y teoría de la arquitectura. Catalunha: Departamento de Composición Arquitectónica de la Universidad Politécnica de Cataluña, 2003. p. 71.



[281]



[282]

[281] Esquisso de Álvaro Siza Vieira, retratando a Boa Nova.

[282] Desenho de implantação, Casa de Chá da Boa Nova. Esc. 1/500.

*“A evolução do projecto foi influenciada pela extrema atenção ao equilíbrio existente e tangível, entre a natureza, uma capela e um pouco mais longe, um farol. Não é por acaso que o restaurante é baixo: não se podia sobrepor à capela por razões afectivas, mas também porque o próprio projecto do edifício não o consentia. O objectivo principal consistia portanto em deixar prevalecer a capela, sem que por isso o restaurante se tornasse uma construção sem carácter: era necessário conciliar a autonomia do edifício com o que pré-existia.”*⁵¹³

Pelo que podemos perceber através das palavras de Siza Vieira, e através das pontuais informações existentes no processo de obra, a escolha do sítio (e as alterações propostas à localização da obra), mais do que nos dois edifícios estudados anteriormente, vem influenciar determinantemente o conjunto final da construção. Crê-se que será correcto afirmar que, como ponto de partida, o pensamento que envolve o processo da obra tenha passado mais pelo cuidado no subtil encontro com o sítio, do que pela reflexão em torno da forma arquitectónica que posteriormente se encontra com o sítio atribuído à sua existência. Isto reflecte-se em dois aspectos importantes: em primeiro lugar, o respeito pelas pré-existências, as quais se pretende que possam entrar em continuidade com a construção nova. Seguidamente, o trabalho desenvolvido no levantamento rigoroso dos elementos rochosos e as alterações que se reconhecem ao longo do processo do projecto, revelam existir um trabalho conjunto de idealização arquitectónica localizada e de escultura cuidada e interpretação do terreno. Segundo Ana Tostões, num acto de pacífico acordo entre as dimensões da modernidade e da tradição (pela mão de um autor que a arquitecta considera sensível ao estabelecimento de relações não conflituais entre “sítio” e “criação arquitectónica”, e cuja produção arquitectónica inicial - seja nas *Quatro Casas*, seja na Casa de Chá - não é apenas organicista ou regionalista, nem tampouco puramente modernista. Para si, esta é renovadora de um diálogo entre a vanguarda e o regionalismo, em paralelo revisitando questões levantadas na revisão do movimento moderno da década anterior.⁵¹⁴

Távora afirmava, como premissa, a intenção de “*em nada destruir as características do sítio, procurando valorizá-las tanto quanto possível através de uma integração perfeita e harmónica dos elementos novos na paisagem existente (...) de modo que (...) pareçam tão naturais, tão simples, tão ‘velhos’ como o caminho, o edifício ou a espécie vegetal de há muito existentes*”.⁵¹⁵ Assim, o tratamento da forma global da construção é procurado pela sua integração no maciço rochoso onde este se implanta, longe de mimetismos de forma, e valorizando um equilibrado jogo de dinâmicas, distintas, entre a estabilidade e espiritualidade da capela, e a agilidade e movimento das coberturas da Boa Nova⁵¹⁶, que se destacam das acidentadas rochas e se aproximam da flexibilidade das águas do mar, em confronto com os rochedos.

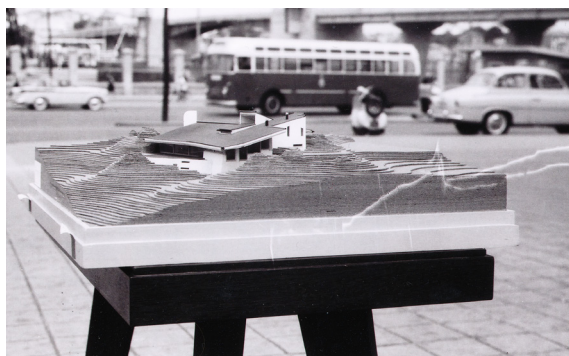
Se noutras análises da obra é comum referir-se o respeito pela capela, e como esta passa a reflectir-se como um elemento participativo da consolidação da paisagem geral da Casa de Chá da Boa Nova, nesta análise importa mais salientar como, além dessa integração, o respeito pelo terreno (como os próprios siza e Távora afirmavam) e a preocupação de alcançar uma forma arquitectónica e organização programática em equilíbrio com este e

⁵¹³ SIZA VIEIRA, Álvaro - *Imaginar a evidência*. Pref. Vittorio Gregotti. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 23.

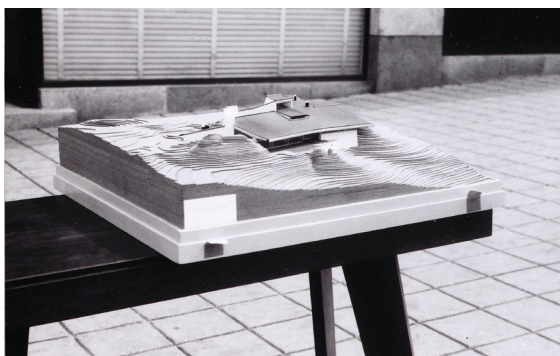
⁵¹⁴ TOSTÕES, Ana – *Os Verdes anos na Arquitectura Portuguesa dos anos 50*. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1997, p. 184.

⁵¹⁵ TÁVORA, Fernando - *Arranjo da Plataforma da Boa Nova e Casa de Chá-Restaurante; Memória Descritiva e Justificativa*, ano 1956.

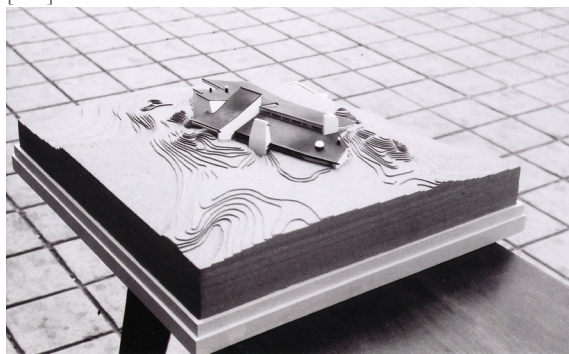
⁵¹⁶ FERNANDEZ, Sérgio - *Percursos: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 134.



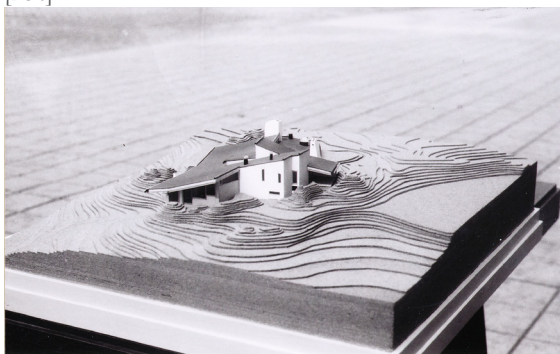
[283]



[284]



[285]



[286]

[283] Maquete da 1ª proposta, Casa de Chá da Boa Nova.

[284] Maquete da 1ª proposta, Casa de Chá da Boa Nova.

[285] Maquete da 1ª proposta, Casa de Chá da Boa Nova.

[286] Maquete da 1ª proposta, Casa de Chá da Boa Nova.

capaz de responder aos seus desafios, conduz os arquitectos a estudá-lo em rigor: pela sua pendente, pelos seus acidentes e pelas suas medidas para que a forma construída pudesse repousar pacificamente sobre este. Ao passo que o desenho de implantação transmite uma aparente rigidez na forma, esta rapidamente é contrabalançada pela leveza das formas que, pontual e diversificadamente, se destacam do chão e do invólucro arquitectónico. As formas construídas tornam-se independentes relativamente ao sítio, pela linguagem limpa, expressão branca das suas paredes e pela liberdade com que se movimentam em relação aos pontos que pretende valorizar ou em relação aos quais necessitam defender-se.

Recorrendo aos argumentos de Moita, podemos entender que em termos gerais (mesmo considerando a riqueza de perfis referida por Távora, que em pontos específicos provocam a descontinuidade da forma construída, e considerando a torção que o corpo construído sofre, em parte influenciado pela arquitectura de Frank Lloyd Wright, em parte influenciado por Alvar Aalto, onde a interpretação do sítio e o desenho dos volumes apelam à criação de ambientes diversificados na espacialidade e no detalhe⁵¹⁷), a Casa de Chá da Boa Nova, ao desenhar-se, dentro dos possíveis, segundo uma forma única e bem enraizada no terreno, revela-se positivamente de acordo com duas propostas colocadas pelo arquitecto, na publicação de 1987. Primeiramente, podemos considerar tratar-se de uma construção onde se vê reflectido o princípio da compacidade. Uma forma que, apesar de um dinâmico jogo de coberturas e de uma torção que parece causar o desenho de dois volumes diferenciados, não retira a unidade do volume que, abrindo-se a vários ângulos e altimetrias, permanece um todo. Em segundo lugar, aproveitando o acentuado jogo de afloramentos graníticos existentes, o aproveitamento desse desenho irregular e descendente, para a integração do edifício num talude escavado na rocha e a sua protecção em relação aos ventos, é reforçada pelo encosto do edifício no chão e pela sua baixa altura, o que permite que a quantidade de fachadas e coberturas expostas, especialmente aos ventos frios, seja amenizada pelo contacto próximo com o chão, do qual o edifício parece nascer.

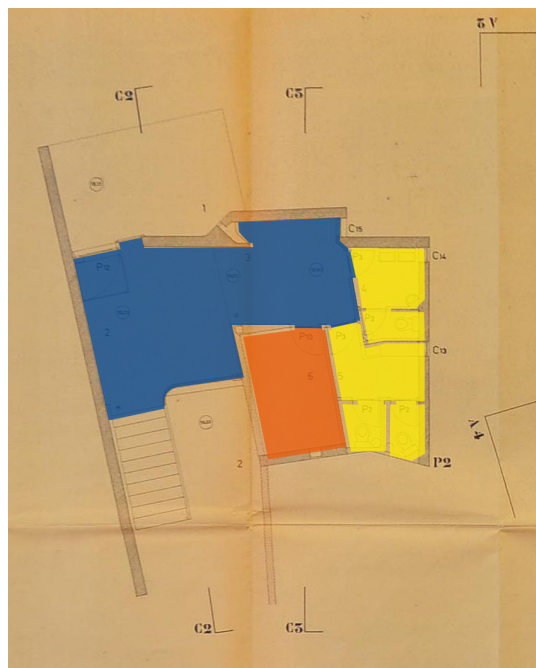
Segundo Sérgio Fernandez, a Casa de Chá da Boa Nova marca-se pela essencialidade do desenho e pelo significado profundo das permanências, da funcionalidade e da escala (em si, belas) da arquitectura portuguesa, necessárias ao alcance de uma arquitectura que se liberta das reproduções lineares e de mimemismos imediatos.⁵¹⁸ Assim, poderemos entender a casa de Chá como um edifício dentro do espírito da sua época, cuja dificuldade de identificação clara e rigorosa no tempo, (como afirma Siza, “*Se não é uma obra completamente datada é porque o meio circundante, a paisagem, tinham uma força tal que incutiam respeito e aconselhavam cautela*”⁵¹⁹), se associa à sua principal missão, que é a valorização mútua entre sítio e obra construída, entre a linha poética e a linha funcional e não a evidência de uma influência presa em tempo ou em estilo.

A sua forma, relaciona-se com o terreno e com as suas condicionantes através da colocação do volume construído no sentido longitudinal, de Norte para Sul, e aproveita o declive do terreno para reduzir a exposição volumétrica do mesmo. O desenho das coberturas revela a intenção da criação de espacialidades variadas e resulta, em termos passivos, num conjunto variado de superfícies captadoras de luz solar que servem, ainda, o propósito do sombreamento e, de certa forma, da protecção contra os ventos ao reduzir os pontos de confronto directo nas fachadas/panos construídos.

⁵¹⁷ FERNANDEZ, Sérgio - *Percursos: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 135.

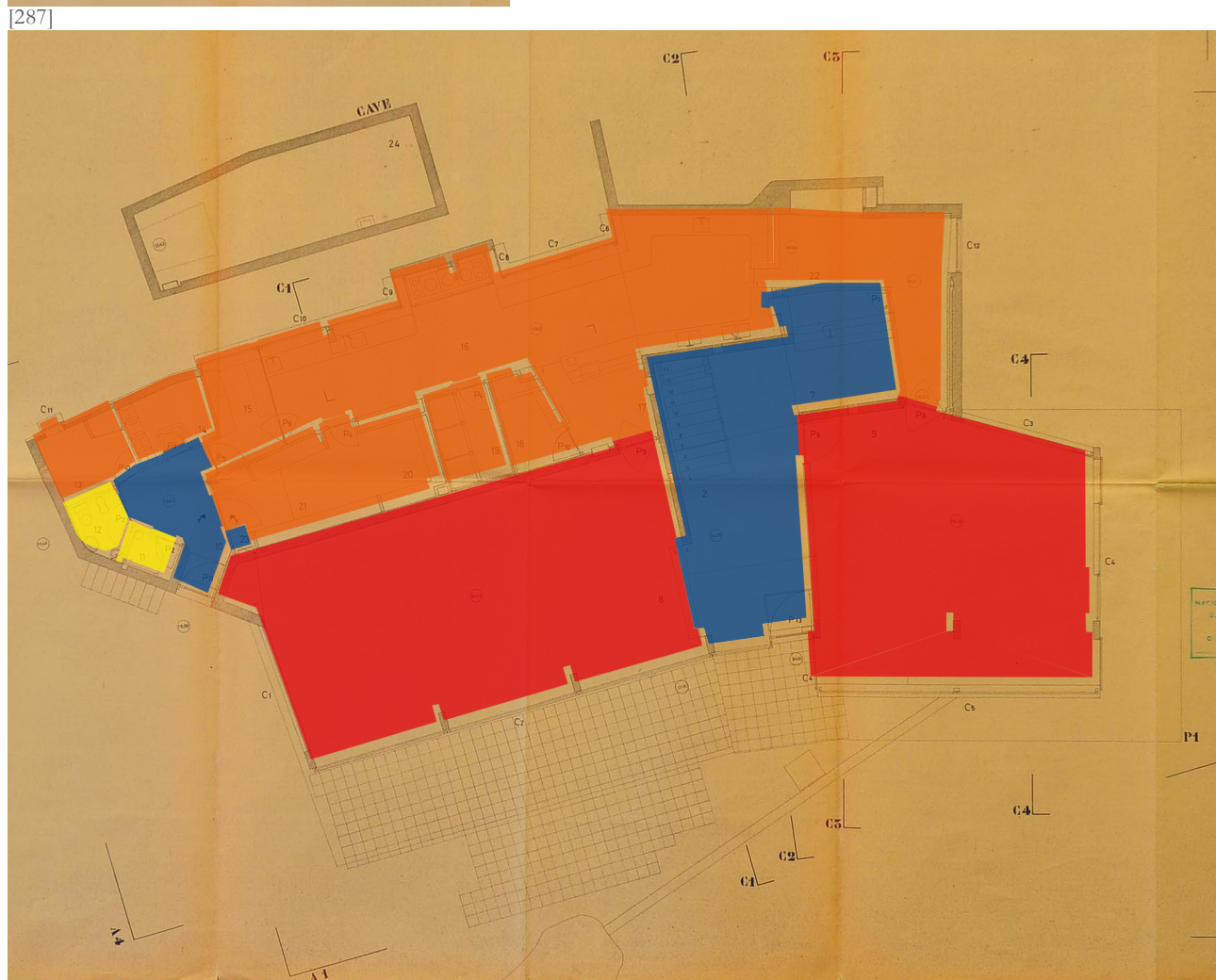
⁵¹⁸ FERNANDEZ, Sérgio - *Percursos: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 131.

⁵¹⁹ SIZA VIEIRA, Álvaro - *Imaginar a evidência*. Pref. Vittorio Gregotti. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 34.



Legenda:

- Zona de transição/ acesso.
- Espaço comum/de trabalho.
- Zona de serviço/ arrumação.
- Quartos.
- Zona de serviços/ instalações sanitárias.



[288]

[287] Planta de organização interna do piso de entrada, Casa de Chá da Boa Nova. Esc. 1/200.

[288] Planta de organização interna do piso principal, Casa de Chá da Boa Nova. Esc 1/200.

“Há mesmo assim na Casa de Chá ‘ideia’ logo desde a incrustação no sítio - recusa de exhibir uma construção modernaça, mas recusa de a desfazer num mimetismo ruralizante - pontoada pelos volumes de canto e da chaminé; ideia na maneira de entrar que faz chegar a uma esplanada árida, trepar entre rochas, ‘baixar a cabeça’ sob o alpendre, penetrar e descer o denteado de um tecto, e o ritmo marcado entre as paredes; ideia ainda no espantoso deambulatório que é a cozinha, (...) ideia ainda na leitura das rochas e do terreno, obtido de dentro, na sala mais encerrada.”⁵²⁰

À semelhança do que se observa nos projectos anteriores, o programa da casa de Chá pretendia desde cedo ser, francamente, um resultado da interpretação do lugar e do modo como a obra pertence ou nasce deste, se bem que, neste caso, em particular, as relações de pertença se tornem muito mais evidentes pela maneira como o projecto, desde o percurso ao “estar”, se desenha vinculado ao sítio. Na memória descritiva, Fernando Távora referira que se deveria procurar encontrar uma *“expressão nova na nossa paisagem arquitectónica”* e que, no encontro pacífico entre terreno, natureza, materiais e técnicas de construção, perfis e volumes, deveria encontrar-se *“qualquer coisa’ de português na modernidade da sua presença”⁵²¹*, sendo a *“identidade”* uma condicionante colocada como um elemento necessário à consolidação da obra arquitectónica que se projecta para um determinado local. Por sua vez, Siza Vieira afirmara que, contrariamente ao que se observa na casa de Férias em Ofir - com uma influência muito evidente e vívida da experiência do Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal e, consequentemente, das arquitecturas populares - na casa de Chá da Boa Nova não seria tanto a arquitectura popular a ditar o rumo do desenho do edifício mas mais uma influência nórdica de Alvar Aalto, ou de Frank Lloyd Wright (especialmente, a revisão que este opera nos princípios do CIAM).⁵²²

O mais lógico parece ser a afirmação das duas influências, simultaneamente, - se de um arquitecto se manifesta uma maior influência na compartimentação da forma (a mesma que Siza evoca como inspiração para a piscina das marés), do outro, será especialmente expressiva a influência no tratamento das madeiras interiores do edifício - e ao mesmo tempo que se ressalve um facto da mais profunda sensibilidade, referido pelo próprio: de que o arquitecto é, na sua essência, um manipulador de lembranças e influências e de que a arquitectura, especialmente no somatório dos anos pelos quais passa, torna-se, a cada passo, mais difícil de identificar segundo uma determinada influência, tão intrínsecas que estas são na memória do seu criador. Neste contexto, tornar-se-á importante entender que quando Siza refere que não seria tão evidente, na Casa de Chá, a influência do Inquérito da arquitectura popular ou das arquitecturas populares, a frequente comparação entre esta e algumas estratégias de desenho arquitectónico regional ou vernacular, ou, como Ana Tostões referia, entre a vanguarda e o regionalismo, assume-se de várias formas que podemos reconhecer nesse valor intrínseco das muitas influências a que este, até por intermédio de Távora, fora exposto e como, de resto, o próprio reconhece. Assim, a casa de Chá poderá ser interpretada como uma sequência de momentos, ou fragmentos, para a qual todas estas influências, então, terão um fundamental contributo. Sejam estes fragmentos cognitivos/sensitivos, ou físicos.

⁵²⁰ PORTAS, Nuno - *Casa de Chá da Boa Nova, 1958*. Revista *Arquitectura, Revista de Arte e Construção*, nº 88 - Maio/Junho de 1965.

⁵²¹ TÁVORA, Fernando - *Arranjo da Plataforma da Boa Nova e Casa de Chá-Restaurante; Memória Descritiva e Justificativa*, ano 1956.

⁵²² SIZA VIEIRA, Álvaro - *Imaginar a evidência*. Pref. Vittorio Gregotti. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 35.



[289]



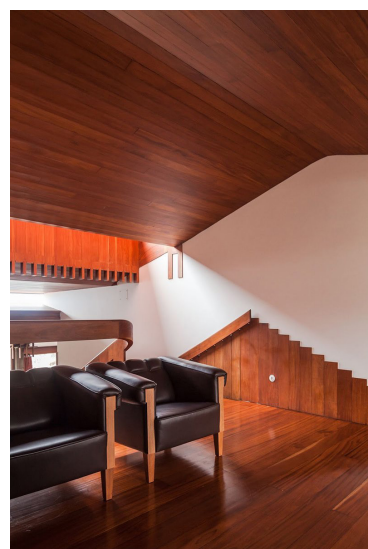
[290]



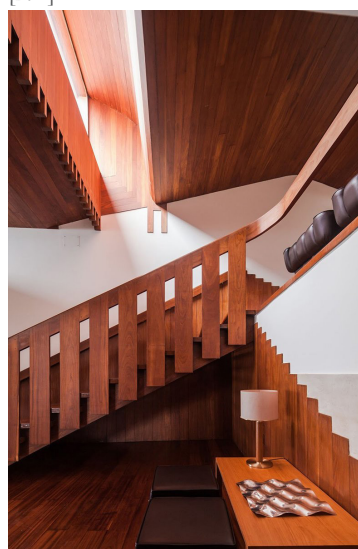
[291]



[292]



[293]



[294]

[289] Fotografia de plano geral.
 [290] Fotografia do alpendre de recepção ao edifício.
 [291] Fotografia do alpendre de recepção ao edifício.
 [292] Fotografia do alpendre de recepção ao edifício.
 [293] Fotografia do *hall* de entrada.
 [294] Fotografia da escadaria do *hall* de entrada.

Conforme refere Paulo Varela Gomes, quando afirma que o edifício da casa de Chá existe “*como o resultado fragmentado de um percurso de fragmentos*”⁵²³, o percurso exterior, ao qual o arquitecto nos condiciona, de sentido quase pedagógico, vai provocando neste quebras que, pontualmente, vão forçando o visitante a absorver a paisagem, ora pelo confronto com toda a sua dimensão, ora ao escondê-la através de muros e patamares que redireccionam a sua atenção.⁵²⁴ Após um percurso composto por descontinuidades, encontros e desencontros (os quais abrem, inclusivamente, dois pontos de acesso ao interior do edifício), a parede branca, expressiva, orienta o visitante no sentido de um alpendre que, baixo e acolhedor, com pavimento de madeira (fazendo a transição e o confronto entre o exterior árido e o interior delicado), marca a entrada no edifício.^{525 526}

A organização interna desta ocorre em grande parte como resultado de conjunto de sugestões que o difícil local de construção apresenta. Face ao vento forte sentido na proximidade ao mar, e face à força das ondas em confronto com as estáveis rochas graníticas, a incrustação da obra no local assenta, muito sensivelmente, no desenho das suas formas, “escavando-se” neste. Surgindo do próprio terreno, esta nova monumentalidade⁵²⁷, marcada pelo percurso de sucessivos e diversos momentos, por um percurso mental e espiritual, desde o desamparo, ao abrigo, culmina numa entrada cuja vista se rebate sobre toda a paisagem, e cuja organização interna se marca por dois elementos, para Távora, fundamentais, no desenho da planta.

Fazendo a análise do ponto de vista bioclimático do edifício da casa de Chá da Boa Nova, compreendemos que a consciência sugerida por Moita, se revela no modo como o programa é distribuído na forma construída, ou, mais correctamente, no modo como o programa e as suas condicionantes fundamentais, orientam o desenvolvimento da forma construída. Em primeiro lugar, há que ressaltar o valor do alpendre como ponto de recepção e como estratégia de arquitectura passiva, de protecção dos visitantes. Após este primeiro momento, de grosso modo, podemos afirmar a existência de três zonas distintas no edifício, que são o resultado da divisão lógica do programa, de acordo com as suas necessidades e funções. À cota da entrada, imediatamente após o alpendre, um *hall* de recepção faz a distribuição entre os quartos de banho de acesso do público (no piso superior), e uma escada em madeira conduz a um segundo espaço de recepção e distribuição que separa fisicamente as duas salas principais estipuladas no programa, sendo o projecto desenhado em torno de duas zonas para uso do público (salas comuns) e apoiado por uma ampla zona de serviços.

Se na casa das Marinhas e na casa de Férias em Ofir afirmámos as zonas de circulação e de união entre corpos distintos como “zonas tampão”, e as víamos agir como elementos separadores de volumes, ou em transição espacial, na Casa de Chá essas “zonas tampão” encontram-se num sentido mais literal de acordo com a proposta de Moita. Inseridas no

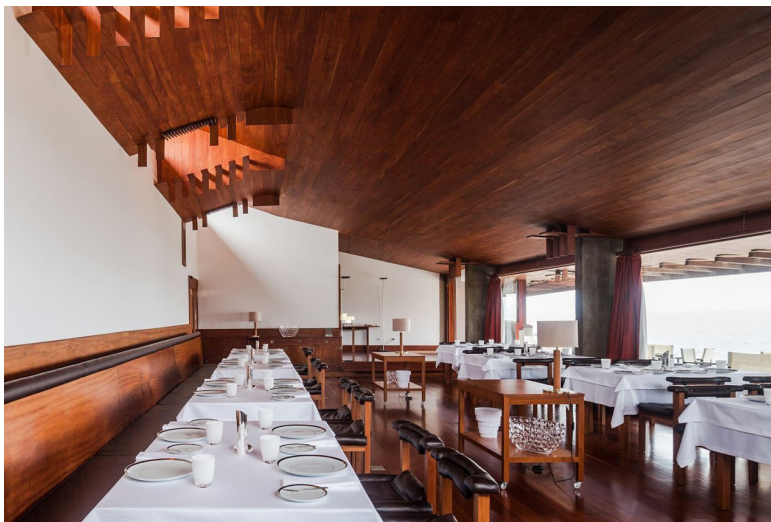
⁵²³ GOMES, Paulo Varela - *Casa de Chá da Boa Nova* (1991) in TRIGUEIROS, Luís - *Álvaro Siza: Casa de Chá da Boa Nova*. Lisboa: Editora Blau, 1999, p. 21.

⁵²⁴ FERNANDEZ, Sérgio - *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 134.

⁵²⁵ FERNANDEZ, Sérgio - *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 134.

⁵²⁶ Podemos notar que em todas as obras referidas o alpendre, ou o ponto de entrada na construção, adquire um valor de especial notabilidade, pela protecção que confere a quem chega e porque, na sua escala, representa um pequeno gesto de reaproximação à escala da habitação, à escala humana, um espaço semi-interior, ainda no exterior da casa. Aqui, a relação com as arquitecturas populares poder-se-á marcar em vários aspectos, mas, para o que nos interessa neste ponto, a questão da escala e no alpendre como ponto de abrigo, é um ponto importante. A mesma reflexão que já nos havia sido colocado por Raul Lino em *A Nossa Casa*.

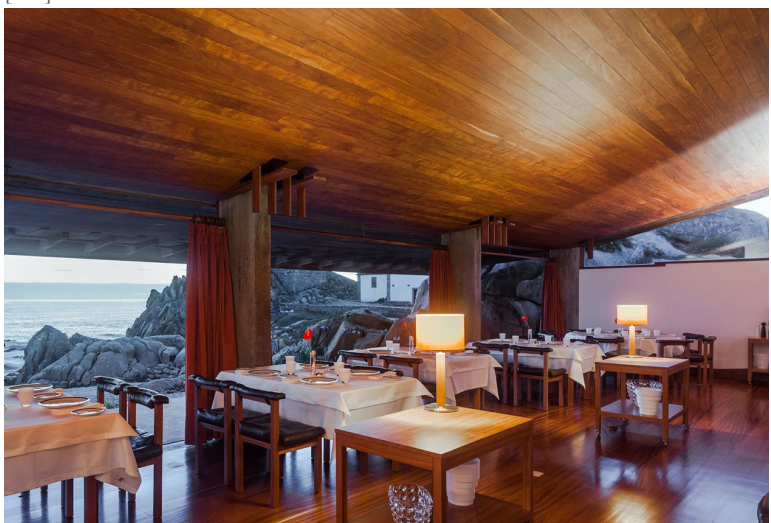
⁵²⁷ GOMES, Paulo Varela - *Casa de Chá da Boa Nova* (1991) in TRIGUEIROS, Luís - *Álvaro Siza: Casa de Chá da Boa Nova*. Lisboa: Editora Blau, 1999, p. 20-21.



[295]



[296]



[297]



[298]

- [295] Fotografia da sala principal, Casa de Chá da Boa Nova.
 [296] Vista da sala principal, Casa de Chá da Boa Nova.
 [297] Fotografia da sala principal, Casa de Chá da Boa Nova.
 [298] Fotografia da sala secundária, Casa de Chá da Boa Nova.

único corpo do volume construído, anota-se, o aproveitamento das zonas centrais do volume para colocação dessas zonas intermédias (à cota da entrada, voltada a Nascente ou à cota inferior onde, apesar se voltar a Poente, permanece como uma zona secundária) a partir das quais se faz a ligação das duas cotas do edifício, a distribuição entre espaços internos de uso público e de serviço, e, com isso, a libertação das fachadas para a distribuição do restante programa, o qual se pretende em contacto com o exterior.

As duas salas que o programa contemplava, projectadas, inicialmente, com cotas ligeiramente diferentes, voltam-se a Poente (e, pontualmente, a Sul e Norte), como Távora refere, com o intuito de responder a uma imposição da forma do terreno, mas também, como estratégia de aproveitamento da vista panorâmica que este concede, ao mesmo tempo que, numa análise solar passiva/bioclimática, a sua orientação representa uma inteligente forma de tirar partido da luz solar a partir do quadrante onde esta é mais intensa, já que são espaços com contacto directo com o exterior e onde os ganhos solares, representam contributo fundamental. A leve inflexão que o volume sofre serve, estrategicamente, para criar uma continuidade entre espaços distintos, que partilham a mesma vista panorâmica sobre o mar e a protecção do espaço exterior que as duas salas conformam, contra os ventos de Norte, reforçada pelo desenho da cobertura que parece fundir-se com o piso rochoso.

A colocação das zonas de serviço a Nordeste encontra-se com as propostas de Moita em dois aspectos. Em primeiro lugar, por se tratar de zonas, essencialmente, de trabalho, a sua dependência relativamente aos quadrantes de maior incidência solar é, manifestamente, inferior. O desenho destes espaços faz-se, então, de modo a que a sua comunicação com ambas as salas de estar (jantar e banquetes) possa ocorrer sem qualquer cruzamento entre serviços e zonas de estar, numa longa faixa que, entre Norte e Sul, ocupa toda a zona Nordeste do edifício e permite a sua comunicação individualizada com cada uma das salas, ou que o uso de cada uma delas seja invertido sem que represente inconveniência para as zonas de trabalho.

Outro aspecto, através do qual se denota a sensibilidade do desenho arquitectónico deste edifício, é o aproveitamento do talude provocado pela pendente do terreno e pelo “negativo” que o edifício produz neste, para a colocação estratégica destas zonas de serviços. Conforme Moita referia, a secundarização das zonas de serviços e arrumação (seja pela sua orientação a Norte, seja pelo seu aproveitamento no contacto com taludes), permite que outras zonas, onde o equilíbrio térmico seja mais urgente, se situem em pontos de melhor insolação, mas ao mesmo tempo, o contacto com o solo, pelas reduzidas amplitudes térmicas deste, permite que mesmo estes espaços beneficiem de um conforto térmico maior, ao terem as suas fachadas menos expostas ao ar e vento frios.

Esta estratégia de desenho em planta, reflecte, também, consciência relativamente à protecção em relação aos ventos dominantes. Se a deliberação da Comissão Municipal de Turismo, de 1955, sugeria a deslocação do edifício mais a sul para que se poupasse a capela e para que a construção nova ficasse mais abrigada dos ventos, a maneira como a forma se articula com a planta “joga nesse sentido”, materializando-se num edifício, parafraseando Távora, de “*ar recolhido, ar de alguém metido consigo*”, e cujas altimetrias e desenho de coberturas rematadas por telha favorece, além de uma implantação discreta, uma forma arquitectónica que não se expõe demasiado (nem plasticamente, não oferecendo resistências à capela, nem em termos práticos), aos agressivos ventos que no local se fazem sentir, antes aninhando-se e permitindo que os afloramentos rochosos dos quais nascem as suas paredes, façam essa protecção.



[299]



[300]



[301]

[299] Relação com a envolvente, Casa de Chá da Boa Nova. Alçado Sul.

[300] Relação com a envolvente, Casa de Chá da Boa Nova. Alçado Sul.

[301] Relação com a envolvente, Casa de Chá da Boa Nova. Alçado Poente.

Siza afirmava em 2000 que “...a *arquitectura* não tem sentido a não ser em relação com a natureza”. Comentando os seus primeiros trabalhos, segundo o arquitecto, germinou em si a sensação de que a *arquitectura* não se limita em nenhum ponto, antes reflectindo um percurso mental que vai do objecto até ao espaço, e neste sentido, na sua relação física [e metafísica] com a natureza,⁵²⁸ a relação da *arquitectura* com a sua envolvente acontece como um acto simbiótico de participação mútua e de inter-dependência.

No que toca à relação do edifício da casa de Chá com a vegetação envolvente, identificam-se alguns aspectos em que esta se distancia profundamente da casa das Marinhas e da casa de Férias em Ofir, sem que se perca, no entanto, a noção de uma estratégia de integração *arquitectura-natureza* que se possa ler em permanência, ou segundo os mesmos princípios de Moita. Se as duas casas estudadas anteriormente se situam em zonas de arborização densa, constituída por espécies autóctones e, portanto, capacitadas de resistência relativamente às condições adversas do clima da região do litoral norte (ou apresentando solos onde a implementação de espécies vegetais se observe facilitada), neste caso em particular o arquitecto precisou de encontrar uma maneira totalmente diferente de promover a protecção do invólucro construído e a referida relação simbiótica de participação mútua com a envolvente, já que, conforme referido na memória descritiva, o terreno era abundante em chorina, relva e “*flores graníticas*”, mas pobre em espécies vegetais⁵²⁹ que, em altura, pudessem formar uma barreira contra a excessiva insolação ou vento.

Neste sentido, contando que a atitude moderna que presidiu esta obra foi a de um compromisso entre os valores naturais do sítio, interpretados como valores tão importantes como os valores da modernidade,⁵³⁰ a estratégia de aproveitamento da natureza como barreira térmica, na casa de Chá da Boa Nova, passa, essencialmente, pela forma inteligente como o volume construído se incrusta nas formas naturais das rochas e na forma como o arquitecto se apropria destas, para que, além de recorrer ao seu valor plástico, passem a ser valiosas aliadas na consolidação da perenidade e eficácia da obra final. Então uma inflexão se pode observar no sentido de valorização das rochas.

Se numa análise inicial afirmamos que, à chegada, a casa se vai mostrando e recolhendo por entre os afloramentos graníticos, não se chegando compreender totalmente a forma real construída, apenas no percurso interno se consegue compreender, por fim, em que medida a identidade do edifício permanece distinta em relação ao terreno, mesmo com um desenho de implantação que se caracteriza pela distinção e respeito em relação ao que já existe. Se anteriormente afirmáramos que o terreno oferecia uma pendente favorável à recepção da forma construída no seu “interior”, servindo de “abrigo” a esta, o que se denota através do percurso interno é que após uma primeira afirmação de monumentalidade (presente no percurso que, sendo constituído de fragmentos, nos conduz a uma ascensão), já no interior da casa, a pendente do sítio, das rochas que descem em direcção ao mar, manifesta-se na forma como se dá a sucessão de espaços e percursos internos. Após um primeiro momento de recepção, onde se antecipa o contacto visual com o horizonte num discreto rasgo na

⁵²⁸ SIZA VIEIRA, Álvaro - *Imaginar a evidência*. Pref. Vittorio Gregotti. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 31.

⁵²⁹ TÁVORA, Fernando - *Arranjo da Plataforma da Boa Nova e Casa de Chá-Restaurante; Memória Descritiva e Justificativa*, ano 1956?

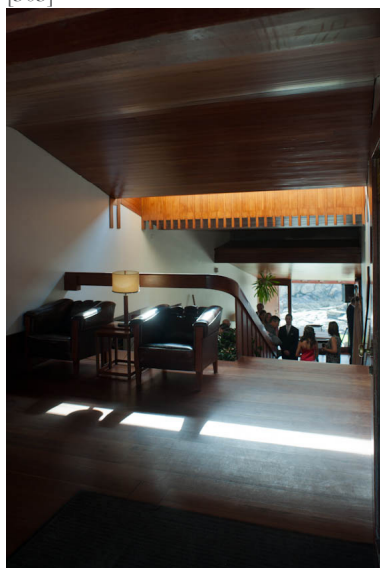
⁵³⁰ GOMES, Paulo Varela - *Casa de Chá da Boa Nova* (1991) in TRIGUEIROS, Luís - *Álvaro Siza: Casa de Chá da Boa Nova*. Lisboa: Editora Blau, 1999, p. 23.



[302]



[303]



[304]



[305]

[302] Relação com a envolvente, Casa de Chá da Boa Nova. Alçado Nascente.

[303] Relação com a envolvente, Casa de Chá da Boa Nova. Norte e Poente.

[304] Estratégias de relação visual com a envolvente, Casa de Chá da Boa Nova.

[305] Estratégias de relação com a envolvente através do desenho de pontos de iluminação zenital, Casa de Chá da Boa Nova.

cobertura, os visitantes são convidados a contrariar essa monumentalidade ascendente e a regressar “a terra”, descendo a escada que conduz ao hall e às duas salas principais que, amplamente, beneficiam da vista limitada pelo horizonte longínquo.

Para Paulo Varela Gomes, esta operação artificial de “*apontar*”, ou “*designar*” é uma postura, da parte do arquitecto, “não-naturalista”, pois que para o visitante que olha esse horizonte, e que se encontra no núcleo desta relação entre objecto arquitectónico e natureza, existe uma separação física e mental desse horizonte que se olha.⁵³¹ Não obstante a manipulação do arquitecto de todos estes elementos (e considerando que o arquitecto é um “manipulador”, de memórias, de sensações, através de espaços e vistas), o que será importante ressaltar deste aparente “*não-naturalismo*” é a necessária independência, a certo ponto, do objecto projectado relativamente ao seu local de implantação, e vice-versa, deixando espaço a que cada parte possa existir, de acordo com a sua essência, e sempre, como elemento participativo de um conjunto maior, composto, como referido, pelos diferentes fragmentos.

Assim, a relação entre a casa de Chá da Boa Nova e a natureza circundante é o resultado de um conjunto de operações que, atentas à configuração no sítio, aos seus desafios, ora nos sugere uma proximidade existencial entre as partes, ora a autonomização da arquitectura (vista de Poente) ou da natureza (vista de Nascente), sempre que elementos de expressões distintas se conjugam (as paredes brancas em contraste com as rochas que, por sua vez, parecem autonomizar-se como motivo de projecto e como forma; a torção dos volumes rectos), ou pela sublimação de elementos naturais através das formas arquitectónicas (na forma como os lanternins e as chaminés se projectam, copiando subtilmente a linguagem dos elementos naturais em contraste - o mar e as rochas). Tudo na Casa de Chá parece querer comunicar de uma forma poética, onde a tónica reside no contraste entre elementos (para Varela Gomes, o elemento terra, do sítio, água, do mar, fogo no abrigo, ar do exterior)⁵³² e a escala das coisas permanece dentro da esfera humana, da casa, e do abrigo.

Apesar de não identificarmos, neste caso, um tipo de desenho de vegetação, da mesma maneira, suportado por espécie arbóreas e criador de espaços de sombreamento ou barreira em relação a ventos e insolação externa ao objecto construído, deveremos notar que também na incrustação dos edifícios no solo se revela uma outra forma de integração entre arquitectura e natureza e, consequentemente, de protecção do invólucro construído que encontra no chão uma barreira termicamente mais sólida de separação em relação a esses elementos. Para melhor preservação de uns espaços internos, e melhor colocação de outros face aos mesmos elementos, o desenho arquitectónico “*em talude*” é a marca mais evidente do aproveitamento das condições naturais do local para protecção do elemento arquitectónico.

⁵³¹ GOMES, Paulo Varela - *Casa de Chá da Boa Nova* (1991) in TRIGUEIROS, Luís - *Álvaro Siza: Casa de Chá da Boa Nova*. Lisboa: Editora Blau, 1999, p.23.

⁵³² GOMES, Paulo Varela - *Casa de Chá da Boa Nova* (1991) in TRIGUEIROS, Luís - *Álvaro Siza: Casa de Chá da Boa Nova*. Lisboa: Editora Blau, 1999, p.26-27.



[306]



[307]



[308]



[309]



[310]

[306] Materialidade contraposta aos elementos do terreno, Casa de Chá da Boa Nova. Alçado Nascente.

[307] Materialidade contraposta aos elementos do terreno, Casa de Chá da Boa Nova. Esplanada orientada a Poente.

[308] Materialidade contraposta aos elementos do terreno, Casa de Chá da Boa Nova. Alçado Sul.

[309] Materialidade contraposta aos elementos do terreno, Casa de Chá da Boa Nova. Alçado Poente.

[310] Materialidade contraposta aos elementos do terreno, Casa de Chá da Boa Nova. Alçado Sul.

“(…) a afirmação de novos conceitos que questionam os axiomas do racionalismo (...) contribuições que, de Le Corbusier são transmitidas a muitas obras inglesas ou mesmo japonesas, na expressão rude e forte dos diversos componentes utilizados (...) de ‘raiz brutalista...onde a ideia que organiza fica tão eficaz e nuamente expressa, que é gritada ou imposta ao entendimento, ao comportamento dos seus utilizadores - espectadores... a arquitectura julga-se assim primeiro pela força e qualidade da ideia-espaco, só depois pelo estilo, pelo gosto’”⁵³³

Se a relação do edifício com a sua envolvente nos esclarece a poética e ao mesmo tempo o sentido estratégico da configuração tipológica da casa de Chá, o mesmo enraizamento no terreno pode encontrar uma estreita relação com o tipo de materiais aplicados à construção do edifício e com o desenho de paredes e coberturas. Esse enraizamento, poderemos entendê-lo no sentido literal, pela já referida incrustação da obra no solo rochoso, e ainda na sugestão que essa incrustação oferece à escolha dos materiais aplicados na construção do volume que constitui a obra.

Nas palavras de Távora, as intenções apontadas inicialmente eram de recorrer a pavimentos exteriores em calçada portuguesa, acentuar percursos os exteriores mantendo o equilíbrio entre construção e as “*flores graníticas*” ou o revestimento vegetal existente no local, sendo determinante a criação de uma nova ordem que não se opusesse à ordem já existente, mas antes a sublimasse⁵³⁴. Na mesma ordem, importa notar que na memória descritiva de 1959, já uma rectificativa do ante-projecto entretanto ligeiramente modificado, Távora afirmava, entre pequenas alterações de forma e organização global para melhor integração do todo construído, que mudanças seriam operadas na escolha de materiais (nomeadamente ao nível das madeiras exteriores e das vigas estruturais), aconselhadas pela análise mais atenta das condições climáticas do local, e que, em consequência dessa observação, deveriam ser mais resistentes e trabalhar mais de acordo com o contexto do sítio.⁵³⁵

Os signos da relação “*vanguarda-tradicionalismo*” referida por Ana Tostões⁵³⁶, vivem através da espacialidade e materialidade da casa de Chá, e poderão ser identificadas nesta construção através de um rico conjunto de elementos distintos. Poderemos começar por recordar Nuno Portas quando anota o retomar do uso de matérias como a madeira na modulação das paredes e da cobertura (opção já observada nas Moradias em Matosinhos), não descartando as possibilidades de uma expressão, de acordo com a época, mais “brutalista” cuja intenção plástica, presa a uma arquitectura que é muito transparente na forma como comunica a sua ideia-base, enfatiza uma proposta que, na rudeza técnica, pretende ser ecológica e exprimir os valores de um novo sentido humano.⁵³⁷

Neste contexto, três influências possíveis são desveladas, a nível internacional. A nível da forma, marca-se a proximidade à modernidade organicista de Frank Lloyd Wright pela torção provocada no corpo principal que orienta as duas salas em direcções ligeiramente variadas e promove a leitura da envolvente em vista panorâmica. Ao mesmo tempo, o desenho escalonado e a ausência de “*rigor modernista*” na linearidade das formas e percursos, pode ser

⁵³³ FERNANDEZ, Sérgio - *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 133-134.

⁵³⁴ TÁVORA, Fernando - *Arranjo da Plataforma da Boa Nova e Casa de Chá-Restaurante; Memória Descritiva e Justificativa*, ano 1956.

⁵³⁵ TÁVORA, Fernando - *Casa de Chá - Restaurante da Boa Nova; Memória Descritiva e Justificativa*, ano 1959.

⁵³⁶ TOSTÕES, Ana - *Os Verdes anos na Arquitectura Portuguesa dos anos 50*. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1997, p. 184.

⁵³⁷ PORTAS, Nuno - *Casa de Chá da Boa Nova*, 1958. Revista *Arquitectura*, Revista de Arte e Construção, nº 88 - Maio/Junho de 1965.



[311]



[312]



[313]

[311] Materialidade contraposta aos elementos do terreno, Casa de Chá da Boa Nova. Alçado Sul.

[312] Pormenor do betão com cofragem de madeira aplicado no exterior.

[313] Pormenor da madeira aplicada no interior do edifício, recordando Alvar Aalto.

assemelhada à liberdade presente na *Falling Water*. A linguagem arquitectónica francamente adossada às formas do terreno - a compartimentação volumétrica que, o próprio admite ter sido uma influência fundamental na Piscina das Marés, anos mais tarde -, cuja operação nos valores modernos, já referida, é elogiada por Siza.⁵³⁸ No tratamento das paredes, a oposição entre a expressão e plasticidade do betão e do reboco e as aberturas de vãos (que de forma muito expressiva se fazem notar na proposta do ante-projecto) evocam Le Corbusier e, de uma forma muito particular, o valor escultórico das formas e vãos de Ronchamp.⁵³⁹ Porém, é o tratamento das madeiras que representa a característica central desta obra, referido por Paulo Varela Gomes como um acto de “*deliberado formalismo*”, que resulta em escultura de luz e de matéria,⁵⁴⁰ e, neste contexto, interessará anotar palavras do próprio arquitecto Siza que afirma que, em termos de expressão arquitectónica, as influências de Alvar Aalto, e em especial, da Maison Carrée, o desenho ondulado dos tectos de madeira em contraste com o reboco, se sobrepunha à atenção pela arquitectura vernacular⁵⁴¹, não por qualquer tipo de determinismo de linguagem arquitectónica, mas porque no contexto em que este projecto se desenvolve, as referências importadas do Inquérito não eram tão lineares como na década anterior, mas antes uma assimilação da sua mensagem central (razão pela qual Sérgio Fernandez afirma que há um seguimento lógico nestas três obras e um impacto da obra anterior na seguinte).⁵⁴² A preocupação pela “*desmistificação de uma ideia superficial da arquitectura ‘nacional’*”⁵⁴³ revela a importância do Inquérito e se levanta a possibilidade da identificação de proximidades entre a sua obra e os valores das arquitecturas vernaculares.

No paralelismo com estratégias da arquitectura popular, além dos elementos disponíveis no IAPP, de António Menéres analisa-se um desenho explicando a relação “global” entre os materiais usados e o desenho construtivo e espacial de uma casa popular. Na sua elementaridade, encontra-se uma série de paralelos com estratégias de desenho construtivo aplicados tanto na casa de Ofir (em 58), como na casa de Chá (em 63), e alguns dos pressupostos apresentados por Moita. Contrariamente, ao que Álvaro Siza afirmara relativamente à libertação em relação às influências das arquitecturas populares, na memória descritiva, as palavras de Távora revelam que, a verdade é que o que este afirma sobre todas as influências a que ele, como outros, directa ou indirectamente, eram sujeitos, se fazem notar na obra, através de pequenas subtilezas, e são, no fundo, estratégias que a arquitectura popular, na sua simplicidade e nudez conceptual, também transparecia.

Em primeiro lugar, apesar de recorrer-se ao betão como material estrutural à vista, a substituição da armação das estruturas dos telhados - de “*madeira, por lajes de betão, apoiando estas sobre vigas transversais que descarregam em pilares do mesmo material ou nas paredes de perpeanbo que limitam o edifício*”⁵⁴⁴ - revela que, apesar de não existir uma preocupação de fundo em seguir a arquitectura vernacular, a tendência moderna humanista de Siza leva-o a encarar com naturalidade a possibilidade de que um material local ou tradicional, possa participar directamente na consolidação da estrutura do mesmo, e na consolidação do composto final. Revela-se a franqueza com que a aproximação ao sítio e a leveza com que os valores da

⁵³⁸ SIZA VIEIRA, Álvaro - *Imaginar a evidência*. Pref. Vittorio Gregotti. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 35.

⁵³⁹ FERNANDEZ, Sérgio - *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 132.

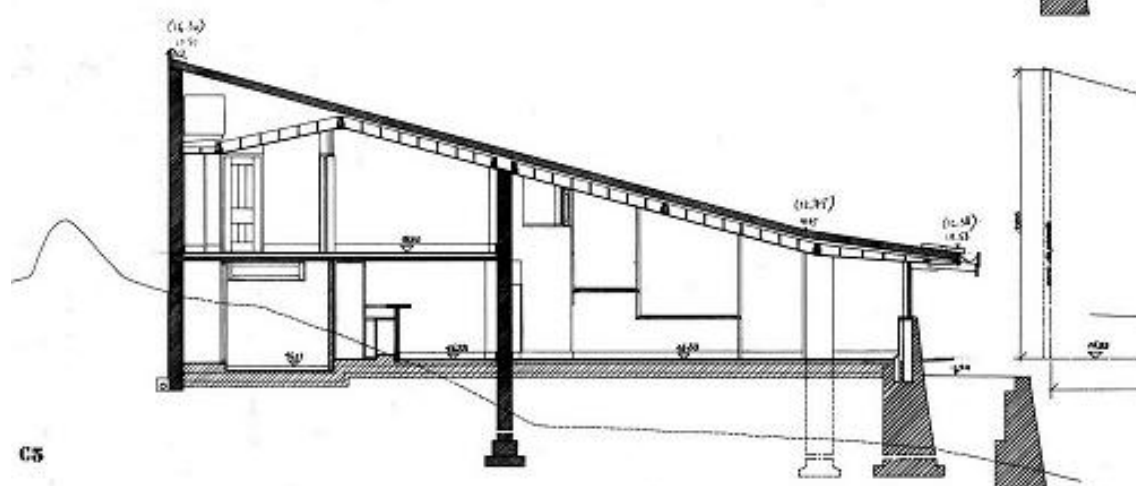
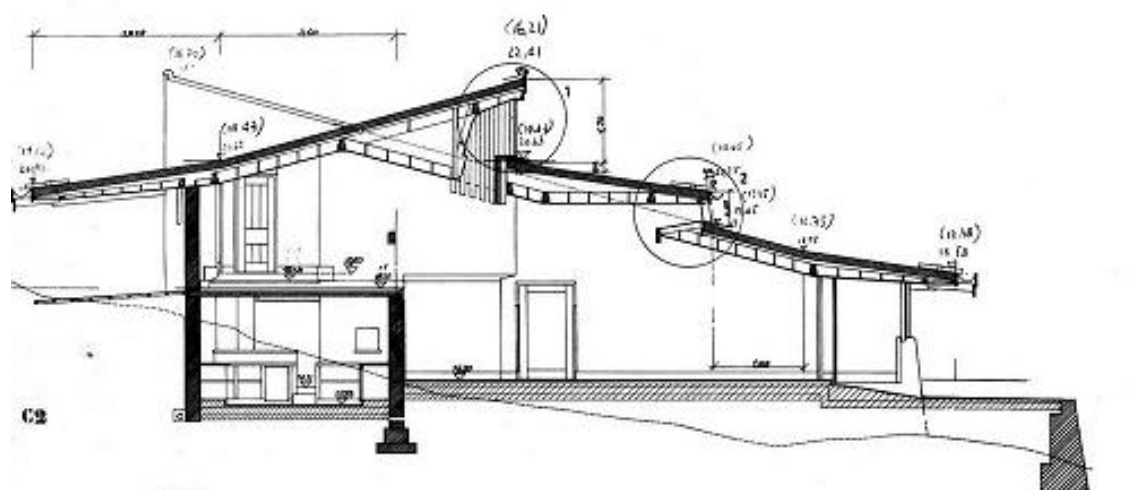
⁵⁴⁰ GOMES, Paulo Varela - *Casa de Chá da Boa Nova (1991)* in TRIGUEIROS, Luís - *Álvaro Siza: Casa de Chá da Boa Nova*. Lisboa: Editora Blau, 1999, p.27.

⁵⁴¹ SIZA VIEIRA, Álvaro - *Imaginar a evidência*. Pref. Vittorio Gregotti. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 35.

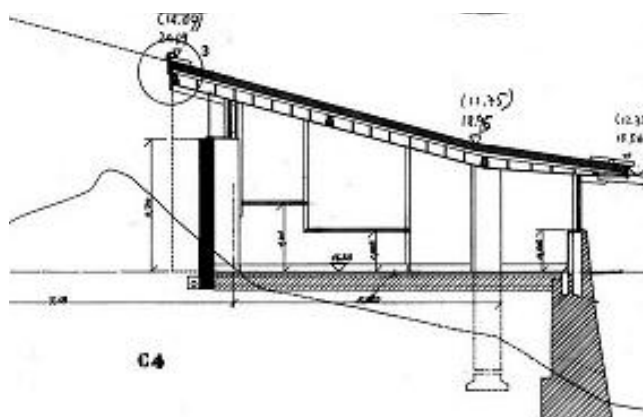
⁵⁴² FERNANDEZ, Sérgio - *Conversas informais com Bruna Nunes*, 2018.

⁵⁴³ SIZA VIEIRA, Álvaro - *Imaginar a evidência*. Pref. Vittorio Gregotti. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 34.

⁵⁴⁴ TÁVORA, Fernando - *Casa de Chá - Restaurante da Boa Nova; Memória Descritiva e Justificativa*, 1959.



[314]



[315]

[314] Corte transversal, revelando o enraizamento do edifício no terreno. Contrariamente ao que a aparência e a materialidade à superfície sugerem, o arquitecto “plantou” o edifício no local fazendo a estrutura do edifício em perpeanho.

[315] Corte transversal, atravessando a sala de estar principal revelando o mesmo princípio.

arquitectura moderna são interpretados e aplicados, e afirma-se a proposição de Távora de “atingir uma expressão nova da nossa paisagem arquitectónica” a que acresce a tal “qualquer coisa’ de português” com presença moderna.⁵⁴⁵

Este e outros elementos revelam extrema sensibilidade que, mesmo que não se trate de materiais ou técnicas que revisitem rigorosamente as técnicas tradicionais, colocam inevitavelmente a casa de Chá como um elo de ligação entre universos distintos. Colocando as coisas de outro ponto de vista, a revisitação é feita, mas em termos que se pautam por uma linguagem que não se vê pelos horizontes da mimetização estilística (aqui, estamos de acordo com Siza): o cuidado tratamento das madeiras e a sugestão da sua substituição por outras de melhor resposta às condições do local (isentas de podridão); o uso de telha nas coberturas irregulares (no encontro destas com o chão rochoso em alguns pontos, noutros elevando-se ao céu, em telhados de duas ou uma água, que deveriam ser imersas em água antes da sua aplicação e, posteriormente, impermeáveis à água mas permeáveis ao ar - assim como os tijolos); a substituição das fundações modernas em betão por fundações em perpeanho e rocha existente no local, quando possível; o isolamento e impermeabilização aplicados nas paredes construídas (de especial cuidado, onde não haja betão aparente, em juntas de qualquer tipo e sugerindo-se a rigor na execução do trabalho, bem como rapidez na sua protecção, para evitar a alteração das propriedades do material); o rigor na descrição dos materiais a aplicar e a forma detalhada como estes deveriam ser aplicados (nomeadamente o uso da cal bem cosida, e as suas condições de aplicação, bem como as condições de qualidade e aplicação impostas ao betão - entre várias características, com as devidas juntas de dilatação e respectivos isolamentos de reforço - e ao tijolo - que deve ser molhado antes de aplicado, etc, sendo o mesmo imposto à aplicação de mosaicos, entre outros); a aplicação de cortiças como material de revestimento e isolamento (obrigatoriamente “*maciça, elástica, esponjosa, compressível, resistente às intempéries e à acção dos materiais de construção com os quais tenha de estar em contacto*”); o detalhe na indicação de que os rebocos exteriores deveriam ser feitos com recurso a fórmulas que garantissem a sua “*compassidade e impermeabilização*”; etc.⁵⁴⁶

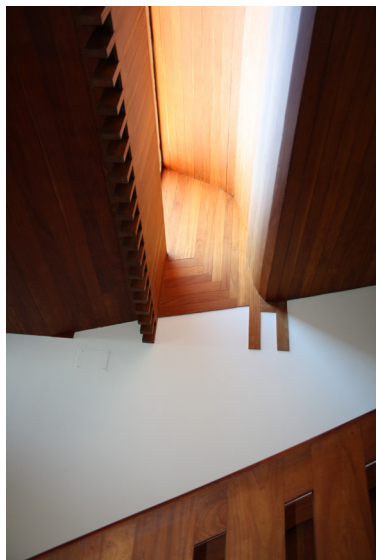
Considerando o salto entre um possível universo de influências e a realidade física e técnica da obra, as referências tradicionais residem acima de tudo numa amabilidade da escala das coisas “*e na articulação e definição orgânica dos espaços*” que se tornam evidentes nos elementos estruturais. Entrando num campo mais detalhado, é “*no modo como se tratam as caixilharias ou os remates das coberturas*”⁵⁴⁷, que a revisitação ao universo moderno, tecnicamente mais eficiente, que se volta a ler na obra. A qualidade de “*ideia-espaço*”, referida por Sérgio Fernandez no início deste segmento, reside no encontro destas assimetrias que se unem para formar um edifício que, feito de fragmentos, é uma proposta sólida e estável, no sítio e no tempo, por ser muito informada sobre os percursos da História da Arquitectura.

Esta qualidade de “*ideia-espaço*”, composta de fragmentos, oferece variadas possibilidades de leitura, sendo uma delas a colocação da casa de Chá no centro de uma equação de três elementos: a modernidade, o tradicionalismo e o futuro.

⁵⁴⁵ TÁVORA, Fernando - *Casa de Chá - Restaurante da Boa Nova; Memória Descritiva e Justificativa*, 1959.

⁵⁴⁶ TÁVORA, Fernando - *Casa de Chá - Caderno de Encargos*, 1959, Câmara Municipal de Matosinhos.

⁵⁴⁷ FERNANDEZ, Sérgio - *Percursos: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 132-133.



[316]



[317]



[318]



[319]



[320]



[321]

[316] Fenestração do hall de entrada, Casa de Chá da Boa Nova.

[317] Fotografia da fachada Poente, Casa de Chá da Boa Nova.

[318] Fotografia da fachada Nascente/Sul, Casa de Chá da Boa Nova.

[319] Fotografia da sala principal com destaque às aberturas zenitais.

[320] Fotografia da sala secundária com destaque das fenestrações que acompanham a forma do terreno.

[321] Fotografia da fachada Nascente, com destaque às aberturas estreitas às zonas de serviço.

*“O contraste, entre a luz de dentro para fora (a luz do olhar) e a luz de fora para dentro que se desvia, se domestica e nunca é directa, resguarda a casa do olhar impiedoso do céu.”*⁵⁴⁸

A propósito da organização interna do programa do edifício referiu-se a “manipulação” que os arquitectos operam nas suas construções projectuais a fim de valorizarem determinados aspectos do sítio ou de elevarem as qualidades das espacialidades por si criadas, no essencial, o núcleo da sua função como criadores de espaços de habitar. No contexto de uma arquitectura que se vem libertar das consequências de uma internacionalização generalizante, seguida de um retorno forçado e irreflectido às origens, ambas despidas da reflexão sobre o sítio e as suas condicionantes, importa compreender o significado das palavras de Paulo Varela Gomes quando refere a importância da domesticação da luz, do contraste entre uma luz (o olhar) interna e a luz externa e quando refere que Siza “...criticou a metafísica da transparência, demonstrando que todas as realidades de um lugar (o sítio, a forma construída, as referências ‘estilísticas’ que contém...e até a própria natureza) resultam de um processo de representação e construção.”⁵⁴⁹

A análise da organização programática do edifício denotava um sentido muito enraizado de orientação que, conforme se pode notar no desenho de vãos e, especialmente, na visita à obra, se prende não só com uma estratégica distribuição de espaços em função das características benéficas do local ou dos seus desafios climáticos, mas muito, também, com uma noção muito emotiva de enraizamento no sítio, de interpenetração entre espaço natural e espaço interno construído e, ainda, do desenho estratégico da luz que entra no interior dos espaços, dilatando-os. O desenho de fenestrações da casa de Chá, vem trabalhar na defesa de um novo entendimento de “metafísica da transparência” como, anteriormente, já observáramos nas casas nas Marinhas e Ofir, pois que, mesmo tratando-se de obras onde a identidade local se faz sentir através de elementos como a escala, a forma e a materialidade, é a perspectiva moderna e a forma como esta interpreta os signos do popular que, esculpindo-os, revela a sua semelhante modernidade. Porém, arquitectura é o jogo da luz sobre os objectos e, portanto, é essencial o jogo entre a luz e a sombra para a revelação dos espaços arquitectónicos.

Em primeiro lugar, analisemos o dimensionamento de vãos. Conforme a sugestão de Moita, o que pode anotar-se imediatamente, é o diferente dimensionamento dos vãos acompanhando a lógica em que o arquitecto se baseia para fazer a distribuição dos espaços internos. Sobre este aspecto podemos referir, genericamente, que se determina o desenho de vãos de grande dimensão a Poente e de menor dimensão, pontualmente, a Nascente e Norte. Os espaços de uso comum, as salas, de maior dimensão e de maior necessidade de insolação, orientam-se a Poente beneficiando de grandes envidraçados que, acompanhando toda a linha horizontal que conforma a fachada do edifício, permitem a entrada desafogada de luz solar. Os espaços de serviços orientam-se a Nascente e encontram-se parcialmente tapados pelo talude escavado para implantação do edifício, mas pequenas aberturas são desenhadas nesta fachada, praticamente tocando o chão, pelo exterior, para que também aqui se possa usufruir da luz natural. De Norte, apenas uma ligeira abertura acompanhando o declive do terreno rochoso permite a entrada de alguma luz que, sendo constante, se dilui no espaço

⁵⁴⁸ GOMES, Paulo Varela - *Casa de Chá da Boa Nova (1991)* in TRIGUEIROS, Luís - *Álvaro Siza: Casa de Chá da Boa Nova*. Lisboa: Editora Blau, 1999, p.26.

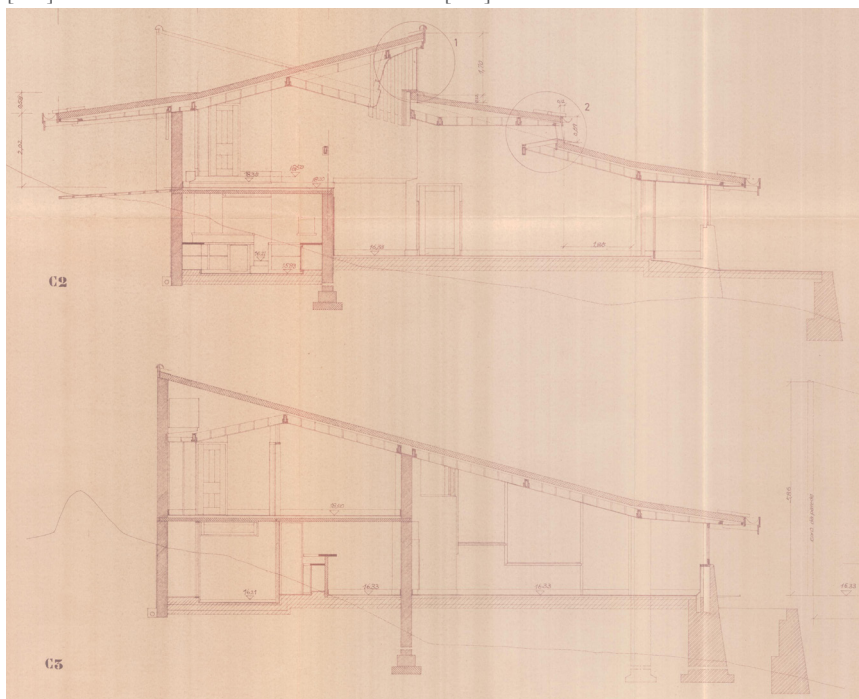
⁵⁴⁹ GOMES, Paulo Varela - *Casa de Chá da Boa Nova (1991)* in TRIGUEIROS, Luís - *Álvaro Siza: Casa de Chá da Boa Nova*. Lisboa: Editora Blau, 1999, p.37.



[322]



[323]



[324]

[322] Fotografia com destaque para o remate das caixilharias que, sendo mais finas quando fixas e mais espessas quando móveis, apresentam remates de considerável dimensão, Casa de Chá da Boa Nova.

[323] Fotografia com destaque para o remate das caixilharias que, sendo mais finas quando fixas e mais espessas quando móveis, apresentam remates de considerável dimensão, Casa de Chá da Boa Nova.

[324] Pormenor construtivo em corte transversal atravessando o *hall* e a sala de estar secundária. Nos cortes construtivos apresentados é possível ler a diferença de espessuras entre o fino pano de vidro que é recolhido no piso e as paredes da estrutura, bem como os remates em esquina das caixilharias nas fotos acima apresentadas. S/escala.

da sala principal, dentro da qual, se obtêm diferentes sensações provocadas pelas diferentes iluminações de que esta beneficia. Aqui consegue sentir-se a proximidade ao exterior que invade o interior do edifício, no desenho recortado e escalonado do vão. A Sul, um desenho de vão semelhante é explorado pelo arquitecto. A relação com exterior, desenha-se num vão recortado na parede Nascente da sala de menor dimensão, e acompanha a linha da cobertura que se eleva com o terreno, acompanhando o seu declive, para confluir numa vista panorâmica que entre Sul e Poente que subtilmente se interrompe pela caixilharia finamente desenhada, em madeira. Juntamente com o janelão orientado a Poente, passa a fazer o enquadramento horizontalizado do mar e do horizonte. E enquanto a principal fonte de iluminação destas salas se encontra a Poente, a sala principal é beneficiada pelo desenho de uma linha horizontal de aberturas a Nascente, também acompanhando a linha de remate do telhado, em zenital, que permitem a entrada de luz constante ao longo de todo o dia, especialmente da parte da manhã, quando a Poente ainda não se obtém ganhos solares directos.

A nível mais técnico, tal como havíamos notado na casa das Marinhas e na casa de Férias em Ofir, também na casa de Chá da Boa Nova se assiste ao desenho diferenciado da espessura das fenestraçãoes. Se as janelas fixas têm uma caixilharia fina cuja linha se obtém da simples fixação do vidro à estrutura do edifício, nos janelões das salas de estar e noutras caixilharias ou portas que funcionem para arejamento ou contacto físico com o exterior, as caixilharias são consideravelmente mais espessas. Isto ocorre pela necessidade do reforço relativamente à manipulação diária destes elementos e, sendo móveis, o seu reforço relativamente às condições meteorológicas, especialmente em casos em que o vão apresenta maior dimensão (como é o caso de todo vão orientado a Poente que é, simultaneamente, o de maior dimensão e o mais exposto aos ventos).

Sérgio Fernandez afirma que o movimento interno da casa se faz de diferentes altimetrias e que esse movimento, reflectido no percurso interior (das escadas que descem, depois da monumentalidade do percurso até ao alpendre), se opõe à horizontalidade do delgado rasgamento que enquadra o horizonte entre as coberturas cruzadas pelas diferentes direcções que assumem. Afirma, ainda, que os espaços de permanência se caracterizam por estarem essencialmente dirigidos ao mar e que a sensação de violência presente no movimento deste se opõe à sensação de abrigo que o tratamento dos espaços interiores transmite aos visitantes, pelo desenho das madeiras e pelo ascetismo das paredes rebocadas.⁵⁵⁰

Talvez possam estas aberturas e a serena horizontalidade destes vãos ser entendidos de um outro ponto de vista que se prende com algo que Paulo Varela Gomes referira, a respeito da monumentalidade e espiritualidade presentes nas formas do edifício, que se erguem ao céu e o desenho de fenestraçãoes, além de sentido e utilidade práticos, reveladoras de um imaginário que parte da “*variedade*”, “*mutação*” e “*casualidade*”, em oposição ao radicalismo radical pré-estabilizante do Movimento Moderno.⁵⁵¹ Na mesma medida, um novo paralelismo com o Le Corbusier “brutalista”, é marcado pela variedade de dimensões e pela maneira com o desenho da fenestração se projecta na parede, rompendo-a, e originando “*especiais incidências e gradações de luz*”, em que os elementos estruturais correntes, coexistem com elementos, tecnicamente, mais exigentes, como são as caixilharias e os remates das coberturas.⁵⁵²

⁵⁵⁰ FERNANDEZ, Sérgio - *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 134-135.

⁵⁵¹ TOSTÕES, Ana – *Os Verdes anos na Arquitectura Portuguesa dos anos 50*. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1997, p. 183.

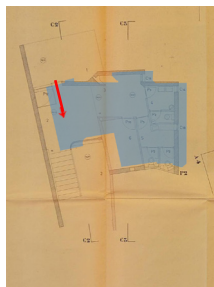
⁵⁵² FERNANDEZ, Sérgio - *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 132-133.

Não poderemos afirmar a mesma capacidade de ventilação cruzada observada, por exemplo, na Casa das Marinhas, uma vez que, na Casa de Chá da Boa Nova, grande parte das fenestraçãoes são fixas e, também, que a comunicação entre os diferentes espaços que constituem o edifício não pode ser assumida na mesma medida com que se assume a possibilidade de relação entre espaços internos nos edifícios anteriores - apesar de, em escala e estratégia global de projecto, serem muito próximas, as casas do concelho de Esposende são habitações e a Casa de Chá da Boa Nova um edifício de restauração/uso público e, como tal, segue o pressuposto de que os espaços de serviços não sejam directamente comunicantes com os espaços de jantar/estar, o que, automaticamente, origina uma mais profunda segmentação interior.

O facto de as salas de uso público se orientarem a Poente é o ponto de partida para três essenciais decisões que, podemos entender, terão sido tomadas *à posteriori*, e que atestam a complementaridade estratégica referida por Jourda. Em primeiro lugar, o aproveitamento desta frente para o desenho de fenestraçãoes bem insoladas e móveis, beneficiando o acesso entre exterior e interior; como consequência disto, a necessária ventilação destes espaços (já que a exposição de grandes envidraçados também potencia o efeito de estufa no interior dos espaços), e, como iremos ver de seguida, um inteligente aproveitamento da forma do edifício para melhor controlar o impacto da insolação sobre estes vãos, quando esta se revele excessiva. Outro aspecto entra em linha de conta, na urgência de ventilar estas zonas e que não se verifica tão urgente noutras áreas da casa. Conforme Moita afirma, o arejamento natural dos espaços das construções, característica das arquitecturas bioclimáticas ou passivas, reflecte uma arquitectura “*consciente*”, já que em termos de economia (construtiva e da manutenção) se mostra a forma mais eficaz de harmonizar os espaços sem depender de elementos tecnológicos. Em acréscimo, que um conjunto vasto de factores (que, estando em dependência da temperatura e velocidade do ar, da humidade relativa e temperatura do invólucro) convergem para um bem maior, o conforto fisiológico, que pode ser amenizado ou acentuado com uma estratégia de ventilação que não tenha sido suficientemente articulada com as condições do elemento arquitectónico projectado.

De todo o programa existente no edifício, haveria a apontar a urgência de ventilação directa nas salas de uso público, por razões de ordens distintas. Em primeiro lugar, por se tratar de espaços de maior área e que, pela concentração de pessoas, necessitaria de ver garantidas as possibilidades de renovação de ar, preferencialmente - para que possamos referir a passividade desta arquitectura -, poupando o recurso a meios mecânicos. Ao mesmo tempo, estando todo este pano de vidro orientado a Poente, a exposição solar desta frente envidraçada impõe que haja uma compensação do conforto térmico destes espaços, já que estamos a analisar as zonas da construção está directamente exposta aos raios solares mais intensos e, por isso, em condições de maior aquecimento através das paredes e cobertura do invólucro. O desenho de fenestração em ambas as salas permite não só a ventilação natural, pela abertura das janelas, como ainda, na sala de maior dimensão, a comunicação física directa entre interior e exterior, que provoca a expansão e fusão entre duas espacialidades distintas.

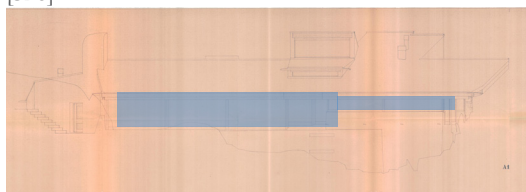
Estes vãos podem ser estudados do ponto de vista estético e técnico. Uma vez que o desenho destas janelas se diferencia das demais pelo facto de, quando abertas, serem recolhidas numa



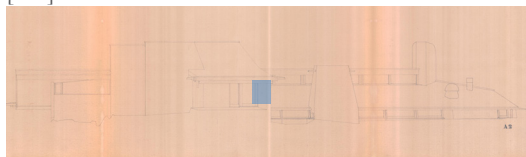
[325]



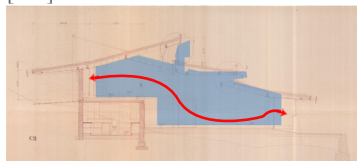
[326]



[327]



[328]



[329]

[325] Planta de organização interna do piso de entrada da Casa de Chá da Boa Nova, com estudo de ventilação natural. Esc. 1/500.

[326] Planta de organização interna do piso principal da Casa de Chá da Boa Nova, com estudo de ventilação cruzada nas salas principais, nas zonas de serviço e a possibilidade de uma ventilação cruzada em todos os espaços descritos nos pontos de contacto entre eles. Esc. 1/500.

[327] Alçado Poente da Casa de Chá da Boa Nova, com a indicação do posicionamento do plano de fenestração das salas de uso público.

[328] Alçado Nascente, a uma cota superior, com a indicação do ponto de entrada no edifício, simultaneamente um ponto favorável à criação de movimento de renovação de ar em sentido vertical.

[329] Corte transversal atravessando o *hall* de entrada do edifício fazendo a relação entre os dois pisos em termos de ventilação vertical.

calha que, verticalmente escavada no solo, permite o desaparecimento dos panos de vidro - o que resulta numa anulação simbólica dos limites que separam o interior e o exterior e conferem uma escala mais profunda ao sentido de distanciamento e proximidade em relação ao horizonte que, antagonicamente, conformam o ambiente destes espaços. Por outro lado, numa perspectiva mais técnica, o mesmo desenho de caixilharia serve também de regulação relativamente à necessidade da passagem de um maior ou menor fluxo de ar, uma vez que a abertura dos vãos pode ser regulada e travada - antes, manualmente, hoje, mecanicamente - em função das necessidades dos espaços em alturas específicas do dia.

A excepção aplica-se às zonas de serviços e aos sanitários públicos. Separadas funcional e fisicamente dos restantes espaços, acompanhando a cota das salas, a porta de serviço que faz a entrada secundária à cozinha pelo exterior, é o único ponto de contacto que permite um pontual arejamento do espaço de trabalho, já que, pela forma como a articulação entre forma construída e terreno é feita, as pequenas janelas horizontais, apenas permitem a passagem de luz natural nestes espaços, e a orientação dos mesmos aconselha a que a entrada de ar, do exterior, seja feita com alguma contenção. Poderemos amenizar a falta de elementos de ventilação, beneficiando exclusivamente esta zona, com dois argumentos, sendo o primeiro, o facto de se tratar de uma zona que foi estrategicamente colocada a Nascente por estar menos dependente da exposição ao exterior e porque, no contacto entre invólucro e solo, se vê possibilitada a menorização dos efeitos destabilizadores da acção do vento sobre a qualidade geral da utilização destes espaços (a colocação de fenestranças móveis, revelaria inconsistências nesta cuidada forma de organização). Além disso, sendo importante recordar que estamos perante um edifício que se encontra numa posição central relativamente à vanguarda e ao tradicionalismo, a extracção mecânica do ar, tratando-se de uma cozinha, além de uma imposição regulamentar, é uma estratégia perfeitamente lógica numa área de trabalho, cuja consciência também poderemos notar na presença de duas chaminés que promovem a circulação do ar sem dependência mecânica.

Apesar de se ter referido a separação funcional e física entre as zonas de serviços e as zonas de uso público, o mesmo não significa que as zonas de trabalho não possam beneficiar, pontualmente, da ventilação aplicada às salas de estar. Isto é, uma vez que existem pontos de contacto (portas de transição) entre as três zonas que promovem a circulação contínua de pessoas, em momentos de manutenção e preparação das horas de serviço, há a possibilidade de uma ventilação transversal a todos os espaços. Assim, apesar de a maioria das fenestranças não possibilitar a ventilação natural dos espaços internos (como será o caso de todas as fenestranças que acompanham as linhas da cobertura nos lanternins a Poente, nos zenitais, a Nascente, e nos vãos da cozinha, a Nascente), considera-se que pela escala e comunicação franca entre os espaços funcionalmente mais centrais, tanto na vertical (entre as salas e o *hall*), como na horizontal (sendo que a comunicação entre as duas salas é facilitada pelas amplas aberturas, e pela pontual comunicação com as zonas de serviços), os pontos de ventilação existentes através de vãos orientados a Poente e das duas portas de acesso, são suficientes para responder às necessidades de arejamento do edifício.

Este caso difere dos dois anteriores, neste aspecto, por se tratar de uma construção que, aparentando (em planta e volumetria) um conjunto algo segmentado, apresenta uma sucessão de espaços internos que, na sua relação, formam o que Nuno Portas chama de espaço “*estático e geral*”⁵⁵³, quando referindo questões de percurso, riqueza espacial e iluminação.

⁵⁵³ GOMES, Paulo Varela - *Casa de Chá da Boa Nova* (1991) in TRIGUEIROS, Luís - *Álvaro Siza: Casa de Chá da Boa Nova*. Lisboa: Editora Blau, 1999, p.11-20.



[330]



[331]



[332]



[333]



[334]

[330] Fotografia exterior revelando a projecção das coberturas além do perímetro do edifício, Casa de Chá da Boa Nova.

[331] Fotografia exterior revelando a projecção das coberturas além do perímetro do edifício, Casa de Chá da Boa Nova.

[332] Fotografia exterior revelando a projecção das coberturas além do perímetro do edifício, Casa de Chá da Boa Nova.

[333] Fotografia exterior revelando a projecção das coberturas além do perímetro do edifício, Casa de Chá da Boa Nova.

[334] Fotografia exterior revelando a projecção das coberturas além do perímetro do edifício, Casa de Chá da Boa Nova.

*“O projecto da casa de chá da Boa Nova, de 58, enfrentará os problemas de diálogo que, tanto a sua imagem exterior como os espaços interiores, terão de travar com uma paisagem de grande força, razão da ideia de construir-se um edifício deste tipo.”*⁵⁵⁴

Atentando às palavras de Sérgio Fernandez, podemos entender estes problemas de diálogo na relação da forma construída com os desafios, em geral, que lhe são impostos pelo sítio e como estes desafios se reflectem nas estratégias de projecto adoptadas. Analisadas as questões da insolação e do vento, resta analisar as estratégias do processo de obra da Casa de Chá face à necessidade de sombreamento e protecção contra as chuvas.

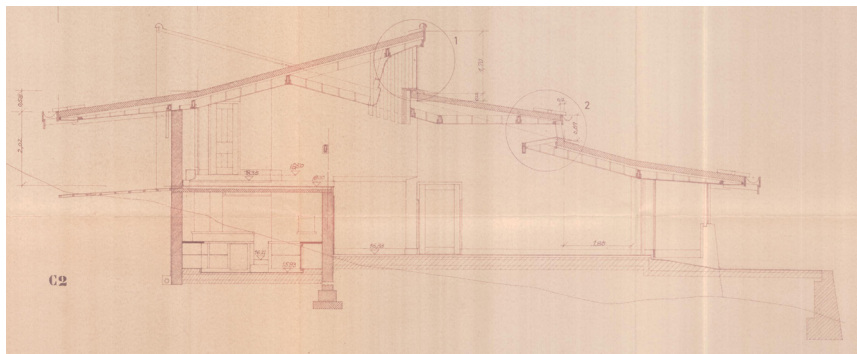
Conforme havia sido referido, a orientação de um grande envidraçado a Poente aconselhava alguma consciência para a necessidade do desenho de outras estratégias que pudessem equilibrar a proposta face aos desafios colocados (e, de um modo geral, a consciência de que numa forma construída, no seu todo, amplamente exposta a condições inquietantes de insolação e ventos dominantes, como refere Jourda, nem sempre o corresponder a um factor específico de arquitectura solar passiva é sinónimo de obter o equilíbrio de compacidade pretendida na construção, sendo necessário ou possível proceder a alguns acertos). Aplicava-se esta necessidade de consciência ao desenho da fenestração em si, à sua dimensão, ao afastamento relativamente aos limites da forma construída, e também, forçosamente, à possibilidade da sua protecção através de elementos sombreadores para que o impacto dos raios solares sobre o pano de vidro pudesse ser amenizado.

A análise da implantação e vegetação permitiu perceber, em primeiro lugar, a falta de arborização que fizesse uma barreira natural face ao vento e insolação do terreno, e a qual não seria modificada, tal como era assumido por Távora, na vontade de *“em nada destruir as características do sítio”*, apesar das limitações evidentes. Face à inexistência desses elementos, e contando que a pendente acentuada do terreno oferecia outras possibilidades projectuais, a solução para uma implantação que se articulasse profundamente com o chão rochoso e que, do ponto de vista técnico, resultasse em opções estratégicas que protegessem os espaços interiores, seria o caminho mais lógico e intimamente ligado ao sítio. Já na análise do edifício em si, percebemos que, ao contrário do que se observa, por exemplo, na casa das Marinhas, neste edifício não se recorre a elementos sombreadores externos à forma global da construção, mas que será esta, a forma construída em si própria, a fornecer a protecção necessária aos vãos envidraçados ou às faces mais expostas à luz solar. Estratégia de desenho de coberturas que se aproxima do observado na casa de Ofir.

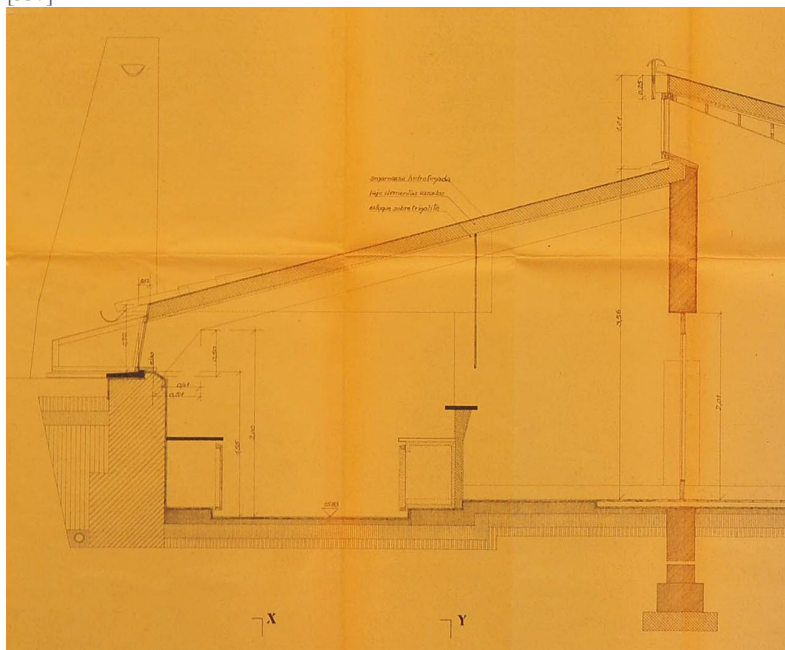
Quando observado de um ponto de vista superior, percebe-se o que Paulo Varela Gomes referia quando afirmava que a fotogenia da Casa de Chá da Boa Nova (enquanto encontro entre a forma e a maneira de ver as coisas), revelava o essencial da obra.⁵⁵⁵ Mais facilmente assimilável através da análise *in loco* ou através da fotografia, uma vez que a dinâmica das suas formas, e das suas coberturas, em especial, não transparecem nos desenhos em planta (e nos desenhos em corte, apesar de retratadas, não obtém uma leitura total do seu impacto no edifício e da relação entre estas partes). Paulo Varela Gomes apelida esta relação da

⁵⁵⁴ FERNANDEZ, Sérgio - *Percursos: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988, p. 134.

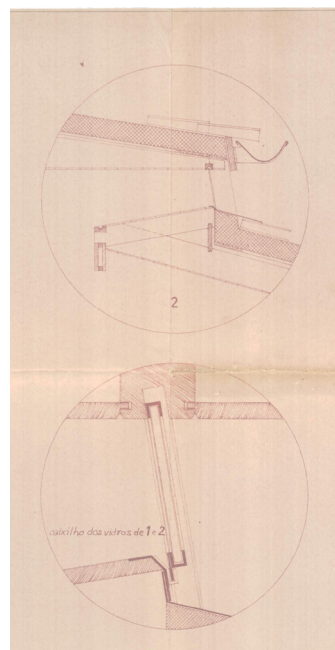
⁵⁵⁵ GOMES, Paulo Varela - *Casa de Chá da Boa Nova* (1991) in TRIGUEIROS, Luís - *Álvaro Siza: Casa de Chá da Boa Nova*. Lisboa: Editora Blau, 1999, p.11-20.



[337]



[335]



[336]

[335] Corte transversal po hall de entrada do edifício, confirmando a projecção das coberturas além do perímetro dos espaços interiores, Casa de Chá da Boa Nova. Esc 1/200.

[336] Corte transversal ao edifício com destaque para a caixilharia das zonas de serviço que revelam uma ligeira inclinação útil à diminuição do impacto da chuva e do vento no pano de vidro, Casa de Chá da Boa Nova. S/escala.

[337] Detalhe construtivo das caixilhariass das fenestraçãoes do hall de entrada que enquadram o horizonte, revelando uma ligeira inclinação útil à diminuição do impacto da chuva e do vento no pano de vidro, Casa de Chá da Boa Nova. S/escala.

forma com os modos de ver, e o que daí se retira, de uma cumplicidade, aqui, assimilável na maneira como a forma construída é originada/cúmplice de uma implantação que tem como pressuposto a ideia de que a arquitectura que se projecta pertence ao sítio onde reside. E a casa de Chá pertence ao sítio por via de várias estratégias. Fora referido o escavar do terreno, o encostar da construção no piso rochoso, porém, o desenho de coberturas revela uma nova perspectiva desta relação de pertença.

As coberturas expandidas até ao encontro com o terreno, agindo como a ‘segunda camada’ que Moita refere, revelam essa relação de pertença ao local - bem como a ideia de um edifício que parece, simultaneamente, nascer do terreno e repousar sobre ele, indo ao seu encontro. Promovem a protecção de vãos de maiores dimensões das agressões dos ventos fortes, da insolação excessiva, em alturas do dia em que a incidência dos raios solares nos envidraçados sejam mais directas (como será o caso dos envidraçados de ambas as salas de uso público, da parte da tarde), e revelam-se úteis, também, como protecção das águas da chuva aos vãos fenestrados, e, à semelhança do que se observava na casa de Ofir, estendendo-se além da planta do edifício em todo o seu perímetro.

O recuo dos panos de fenestração em relação aos limites da coberturas, e a projecção das coberturas no sentido do encontro com o terreno, bem como algumas subtilidades no desenho de algumas destas fenestrações - que são desenhadas com uma ligeira inclinação, conforme se observa nos vãos da zona de serviços - promovem a expulsão das águas da chuva para o exterior da forma, mesmo que, em dias de maior vento e, portanto, em que a água da chuva possa ser empurrada contra os envidraçados. Além de sempre recuadas em relação ao perímetro das coberturas, a mais expressiva de todas marca a relação do vão orientado a Poente com a cobertura do corpo do edifício. Esta, que se projecta cerca de 2m além dos limites do espaço interior, forma uma varanda sobre o mar e sobre as rochas, abrigada por um alpendre revestido a madeira. E mais uma vez, esta noção de abrigo materializada nos alpendres (seja o da entrada, seja o da sala principal), reforçada pelo desenho das coberturas que formando planos orientados em direcções diversas não desvirtua o espaço interior do espaço “estático e geral” que Nuno Portas afirmava, e afasta-se da tradicional cobertura plana moderna.

⁷¹ **CONSIDERAÇÕES FINAIS:**
arquitectura e permanência.

“A Arte serviu sempre aos homens para que possam fixar sensações agradáveis ou interessantes ao seu espírito, ou sejam revelações dos mais subtis momentos do subsciente que exaltam em nós o sentimento da vida, não podendo ser descritos por palavras, mas facultando-nos ao mesmo tempo a maneira de espiritualizarmos vicissitudes e contingências que se nos defrontam. A Arte é, portanto, uma necessidade para os espíritos acordados e vigilantes”. (LINO: 2004, P. 32)

CONSIDERAÇÕES FINAIS: arquitectura e permanência.

O objectivo inicialmente traçado, de profunda e conscienciosa análise dos movimentos da Arquitectura Portuguesa e Internacional do Século XX e a sua articulação com as premissas da sustentabilidade, considera-se, além de muito satisfatório a nível pessoal, ter ultrapassado as metas e, acima de tudo, as expectativas, estabelecidas quando o processo de investigação foi encetado. Focaram-se os principais momentos, controvérsias e acções de resgate da verdade em arquitectura, e promoveu-se a sua análise de forma objectiva com o intuito de esclarecer a profundidade dum vasto conjunto de conceitos, intenções e propostas arquitectónicas de valor variável. Tendo-se lançado como ponto de partida uma leitura deste período da arquitectura europeia e portuguesa que colocasse em articulação três grandezas - Modernidade, Regionalismo e Sustentabilidade - o estudo, denso e complexo, atravessou mais de meio século de desenvolvimento e debate, idealização e construção, revolução e transmissão de valores.

Apesar de as motivações iniciais se prenderem mais expressivamente com a questão da Sustentabilidade, sentiu-se necessário interpretar e reflectir sobre as suas bases uma vez que esta era com alguma frequência, ora associada à recuperação de qualidades da Arquitectura de que o período Moderno, aparentemente, se havia desligado, ora associada a discursos que tendencialmente se orientam por valores essencialmente ligados à ecologia, à certificação energética e ambiental ou à promoção de determinadas estratégias construtivas que, por se isolarem em si mesmas e serem pouco integradas numa ideia ampla de projecto (em que o clima, o terreno, os materiais construtivos, a cultura das cidades, os materiais disponíveis, o desenho e o processo projectual do papel à “última pedra” representam contributos que constituem um todo necessário ao desenvolvimento daquilo a que chamamos, em termos muito simples, a “boa arquitectura”). Além destes aspectos, a produção arquitectónica (temos, pelo menos, esta questão em consciência) não se pode limitar a qualquer forma de generalização (seja na forma dos edifícios, nos materiais aplicados, no desenho da planta, ou numa qualquer novidade que o mercado da construção queira, a muito esforço, promover como sustentável, independentemente do contexto em que, por fim, essa solução coexistirá com factores reais, com necessidades reais e com condicionantes reais e diferenciadas).

O processo de trabalho, complexo, caótico em certos momentos, operado através de uma longa viagem no tempo, ia dando novas pistas sobre as subtilezas de uma arquitectura que sendo Moderna tinha como principal intenção criar algo que, ao serviço da Humanidade e de um novo entendimento do habitat humano, pudesse ultrapassar-se a si própria e fornecer alternativas à morada humana, então, mais do que agora, em degradação. Interpretaram-se inicialmente os cinco princípios da arquitectura moderna, mas, com o tempo, foi-se reafirmando que tudo o que em arquitectura conhecemos tem antecedentes e que esses antecedentes vêm a provar que, tal como na natureza, e porque a arquitectura coexiste com esta, nada, de facto, se cria, tudo se vai transformando, interpretando, metamorfoseando e adaptando a novas necessidades.

As leituras que numa fase inicial da investigação iam sendo feitas, aliadas ao estudo do Movimento Moderno (as suas razões artísticas, sociais e algumas perspectivas sobre aquele

que devia ser o momento de ruptura com os procedimentos erróneos do academismo das Belas Artes) e a leitura das suas bases e da evolução dos CIAM, tornavam, a cada passo, mais evidente a existência de uma outra noção que precisava de ser colocada entre a comum ideia de Um Estilo (colocada como um vegetal sobre o período Moderno) e o intrínseco valor crítico deste período da arquitectura: a questão da linguagem, essencialmente, por se sentir uma profunda discrepância entre a rotulação linear do Moderno como Internacional, e o consequente levantamento de algumas impressões alternativas sobre a forma como cada arquitecto se apropriava desta nova arquitectura (nova tecnologia construtiva, nova abordagem ao espaço habitado e à sua composição, e sobre uma aparente alienação das raízes culturais e físicas dos edifícios Modernos). Esse sentido impressionante da análise efectuada, ia orientando os sentidos e o pensamento para a possibilidade da existência de um desacordo entre aquilo que são as premissas modernas, as considerações individuais evidenciadas nos processos de obra dos mestres da Arquitectura Moderna e, mais próximo do nosso tempo, as interpretações feitas sobre essas realizações.

Desde a sua idealização, o Movimento Moderno prendia-se com questões essencialmente ligadas à morada Humana. O período industrial que muito havia contribuído para o desenvolvimento das sociedades e das cidades, havia também acarretado custos demasiado elevados às condições de vida de uma população cujas expectativas (de alcançar, por fim, melhores condições de vida) tinham sido defraudadas pelo altíssimo preço a pagar (dada a forte afluência de novos habitantes aos espaços urbanos e dada a incapacidade de uma resposta eficaz às necessidades de habitação para todos). Em termos de produção arquitectónica, os arquitectos denunciavam uma motivada pela fixação a estilos ultrapassados dos quais, em momento algum, pareciam conseguir desempoeirar-se, ainda que as novas tecnologias construtivas o permitissem e apenas quando o sistema Beaux-Arts foi posto em causa, se começou a assistir à libertação artística e a um despertar de consciência para, não só, a gritante urgência em definir os novos parâmetros da construção de casas e edifícios, mas também para a urgência de se definirem as bases de acção para uma arquitectura sustentada por valores artísticos e estéticos lógicos, mas, também, culturais, sociais e, numa série de aspectos, identitários. Simultaneamente, os dois conflitos armados que tomaram lugar no Século XX, forçaram uma transformação social que intensificou todo este processo.

A leitura deste período, ao nível Internacional, segundo estes três campos (do lançamento das bases para a Modernidade, dos CIAM, e da Pluralidade Linguística do Movimento Moderno) trouxe uma perspectiva nova sobre o desenrolar da Modernidade, pois as questões ligadas a uma ideia de Arquitectura Internacionalista se verificavam difíceis de cruzar com as realizações dos vários arquitectos, e também, que mesmo ao nível dos Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna, o sentido de “estilo arquitectónico”, se assim lhe pudermos chamar, quando aplicado ou sugerido, era entendido e usado do ponto de vista operativo e prático. A par do sentido operativo das ideologias Modernas, o sentido crítico apresentava-se como uma linha de continuidade entre todos os momentos ao Movimento Moderno associados. A Carta de Atenas foi revisitada e questionada pelos próprios arquitectos que a haviam desenvolvido, a Grelha CIAM foi igualmente reinterpretada, tendo-se ressaltado o seu papel de suporte de análise, e nunca, de fórmula de processo arquitectónico, o VI CIAM (em 1947), deixava à posteridade uma pergunta (“Can Our Cities Survive?”) e, com esta, a promessa da devolução da arquitectura às suas raízes culturais, ao “core”, ao centro, como força de gravidade de um exercício que, sendo direccionado à humanidade,

precisava de se “re-humanizar”. Por fim, a incompatibilidade geracional entre os primeiros arquitectos dos CIAM e as novas gerações acabou por determinar a sua dissolução, de que resulta a adopção da célebre frase de Freud, “É preciso matar o pai”, a qual representa, simbolicamente, a aceitação da passagem do testemunho, para que outras mentes, no seu tempo, pudessem dar continuidade a um trabalho de reflexão, crítica e nova adequação às necessidades da sociedade e do Homem.

Interpretando a arquitectura Moderna do ponto de vista da diversidade linguística, a diversidade de ideias, princípios e intervenções pelos mestres deixadas à posteridade (em oposição ao Movimento Internacional do pós-guerra) e a reflexão de que a Arquitectura precisava de ouvir os ecos do “coração da cidade”, aprender com os movimentos da História e com a História dos “sítios” no apreço pela união entre erudito e empírico, tornou clara a necessidade de que nós, enquanto arquitectos, tenhamos, sempre e em tudo o que fazemos, o sentido de gravidade que Távora referia à Identidade Arquitectónica. A colocação de uma perspectiva alternativa do Moderno assente na leitura das diversidades linguísticas e observável através dum conjunto de edificações de Loos, Gropius, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe e Alvar Alto, solidificaram a conclusão de que para um arquitecto focado em desenvolver um tipo de arquitectura que fosse, de facto, durável e tivesse pontos de identificação com o público que usufruía dela, impunha-se não só, a profunda necessidade e capacidade de pôr em prática uma arquitectura nova, mas, também, que essa consciência se alterna com a raiz de que toda a arquitectura, por ser humana, depende. O processo Moderno desde Behrens a Alvar Aalto, evidencia o cuidado em consultar as especificidades locais, e do programa, e da forma, adaptando as estratégias do projecto a estas e aos propósitos do edifício.

Le Corbusier revela um processo de trabalho e reflexão complexo, mas extremamente apelativo, pois quando a leitura das suas obras se permite distanciar do seu cunho maquinista e racionalista, ele presenteia-nos com edifícios sensíveis, enraizados, de linguagem variada e rica, no recurso e articulação entre elementos da arquitectura nova e elementos locais. O exemplo da Villa Mandrot (até mais, talvez, do que o exemplo da Igreja de Ronchamp ou do Cabanon), é brilhante pelo facto de, em plenos anos 30 (quando, segundo uma leitura superficial do Movimento Moderno, se depreende, erroneamente, estarmos na fase mais “internacionalista”, não contado com a fase da Unité, motivada pelo esforço da 2ª Guerra Mundial), o arquitecto panfletário e que maior fama adquire como “veículo” (contrário de receptáculo) da Modernidade, se inspira em construções vernaculares e intercala materiais rurais, locais, pobres, se assim pudermos dizer, com materiais modernos e desenho espaciais vanguardistas.

Quando comparados, Frank Lloyd Wright e Mies van der Rohe, é inevitável notar a dilatação do elemento espacial nas obras de Wright (em certa maneira, contrária à de Mies). A modulação do espaço interior de Wright permite que este seja organizado em células autónomas, articuladas em diferentes direcções e dimensões de modo a oferecer àquele que ali reside, a sensação de se encontrar não já num caixote mas sim numa construção humana e viva. Esta forma Wrightiana de colocar a organização dos espaços internos dos edifícios denota alguns dos seus princípios e qualidades formais e formativas “reais”, e estas, por sua vez, influenciaram determinantemente o entendimento dos CIAM sobre a Humanidade da

arquitectura.

Porém, apesar de oferecerem perspectivas diferentes da apropriação dos princípios e ideologia Modernas, a ordem de construção do De Stijl encontra nestes dois arquitectos a representação de formas alternativas de aplicação.

Mies, além da exploração do espaço compartimentado pela intersecção de planos contido na forma cúbica, por sua vez, provou não se reduzir à comum ideia de internacionalismo aplicada à sua obra, pois, por exemplo, no Lake Shore Drive, a forma de articulação entre o corpo elevado e a base, ou a segmentação e intersecção de planos e de ambientes, revelam capacidade de adaptação a contextos distintos e uma profunda sensibilidade em relação ao espaço urbano que circunda o edifício. Não o opõe à rua, o alpendre convida a estar.

E enquanto Frank Lloyd Wright opera a relação do objecto arquitectónico com a envolvente pela projecção das partes constituintes da forma, em Mies essa relação visual e essa interpenetração entre exterior e interior é alcançada principalmente por relações visuais e pela sensação de flutuação que a anulação dos limites transmite ao habitante. Noutro exemplo, a Casa Tugendhat, quase duas décadas anterior à Farnsworth, parece conformar uma possível interpretação do seu processo de apreensão da mensagem moderna. Em Mies, a contenção espacial é trabalhada em sentido evolutivo. Nas primeiras obras, ainda trabalhava as formas “explodidas”, e o seu processo vai crescendo no sentido de trabalhar essa explosão dentro da forma global que conforma o abrigo.

Uma arquitectura quase científica. Na forma como faz uso de uma ordem geométrica rigorosa e consciente do espaço como matéria e não pela folia de planos mais ou menos orgânicos. É esta ordem geométrica que permite a Wright construir o espaço como um corpo contínuo através da resolução de uma dicotomia entre independência dos elementos e fusão espacial, e em Mies operar essa independência no jogo de planos importando a sensação do exterior para dentro da casa através da sua comunicação visual total.

Alvar Aalto intriga pela aparente facilidade com que conclui e torna físico que, se a necessidade básica do Homem é abrigar-se, a obrigação primordial da arquitectura e da racionalização da mesma é adequar-se ao Homem. E as suas obras, que muito influenciaram e entusiasmarão os arquitectos portugueses, revelam uma sensatez e poder de síntese e recepção de estímulos tão clara e tão simples, que sugere que a arquitectura é para si uma coisa tão espontânea como viver. Porém, não se trata de um processo vago que surge espontaneamente nos anos 40 (quando pela primeira vez se apontam colaborações de Aalto no contexto da arquitectura Moderna a nível internacional). As primeiras obras de Aalto reflectem a inspiração em Le Corbusier e o seu processo arquitectónico, o seu processo de projecto, evolui no sentido de, inicialmente, usar as referências de uma arquitectura nova e que rompe com os preceitos até então instituídos, e a sua posterior adaptação a um contexto muito particular, com um clima diferente do Português, etc, recorrendo a matérias locais e aplicando-as na obra construída tratando de forma mais física e menos visual a interpenetração entre espaço arquitectónico e espaço circundante, entre arquitectura e natureza, entre objecto arquitectónico e integração desse objecto no local.

No 2º capítulo, as controvérsias instaladas entre o nacionalismo e o racionalismo provaram-se, de acordo com o que proferiu Rui Ramos, em sentido convergente, pois as propostas

arquitectónicas de ambas as frentes pressupunham a defesa da identidade portuguesa como elemento central da arquitectura, um novo entendimento do habitar, e posturas que apesar das origens distintas, revelavam o mesmo carácter moderno e muito precoce. Ao mesmo tempo, a análise de obras de Ventura Terra e Raul Lino revelam um aspecto que se viria a definir como uma linha transversal a todo o período Moderno em Portugal, e mesmo na arquitectura Popular que se redescobriria no Inquérito: a questão da escala humana e da amabilidade da arquitectura.

Quando analisada *A Nossa Casa* desvanecem-se as dúvidas sobre as intenções de Lino. O seu objectivo era defender a arquitectura nacional contra os internacionalismos da época e contra a sua generalização, que branqueava o verdadeiro e profundo valor de uma cultura arquitectónica portuguesa, de carácter próprio que resistiu a séculos de influências e trocas com o exterior. O que, no entanto, não foi bem interpretado (e julgo que essa característica se mantém até hoje), é que ele salientava muito expressivamente a desconsideração que a cultura arquitectónica portuguesa atravessava e essa desconsideração partia grandemente da falta de conhecimento sobre a cultura nacional arquitectónica, a falta de conhecimento dos arquitectos sobre a sua própria cultura arquitectónica e, até mesmo, o fraco domínio da cultura nacional do ponto de vista das relações humanas e geográficas. Não obstante, os problemas ou as debilidades que possam ser identificadas em alguns aspectos mais estéticos e sensíveis da sua análise, importa salientar que o valor proto-moderno das suas proposições foi francamente prejudicado pela força do Regime do Estado Novo a quem as teorizações de Lino, convertidas em falseada noção de bucolismo, serviram de propaganda política. A Casa Portuguesa do Estado Novo, vestida do slogan “Deus, Pátria e Família”, pretendia imprimir um valor ao mundo rural, mais do que à própria arquitectura, que tão rapidamente se erguia como era derrubado pela razão dos engenheiros que, nos anos 40, lançaram o Inquérito à Habitação Rural.

Mas a dificuldade da interpretação de Lino como proto-moderno, e mesmo da verdade subjacente à *A Nossa Casa*, parece ser originada por uma incapacidade de entender e assimilar *A Nossa Casa* como processo de investigação e a compreensão de que Lino, como qualquer arquitecto, se depara ao longo da vida de projecto, com um variado conjunto de condicionantes, sendo uma das mais importantes o cliente e, eventualmente, a falta de gosto e cultura deste. Já quando analisado o seu processo arquitectónico mais puro, referindo-nos com isto à mensagem de *A Nossa Casa* e à *Casa do Cipreste*, a título de exemplo, o desenho de implantação e as relações da forma com o local, com a pendente, a marcação de dinâmicas de percurso interno, a reequação dos espaços internos da casa em função dos seus usos, a importância de uma construção protegidas das condições climáticas desde a chegada ao terreno à entrada na casa (de que o alpendre vem a representar uma das mais expressivas estratégias) encontram-se no mesmo patamar das estratégias projectuais de todos os arquitectos do século XX que se debateram com questões de conforto e renovação do léxico da habitação. Além disso, encontram paralelo, também, com as preocupações sistematizadas por Francisco Moita e, mais uma vez, se ressalva o importante papel do alpendre e do tratamento de todo o objecto arquitectónico como um invólucro que protegerá quem o habita.

O Inquérito à Habitação Rural, ao invés de advogar a favor das razões do fascismo, denunciou a miséria que as paredes da habitação rural escondiam, e a força política parecia não querer reconhecer. E do que se segue a este inquérito, são regularmente nomeadas duas acções fundamentais, cujo carácter revisionista, apesar de bem trabalhado perante os olhos do Poder Político, reforçou que as arquitecturas, para serem nacionais e pertencerem aos seus lugares, não dependem de estilos, lição facilmente apreendida pelos arquitectos que tomando a responsabilidade de fazer o reconhecimento do território e da arquitectura nacionais, respeitando as variedades de que esta vive, em boa e talvez última hora possível. São estes o I Congresso Nacional de Arquitectura e o Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa, publicado como Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal. E apesar de hoje raramente lhe ser feita a justa referência, reconhece-se ainda neste percurso entre o Inquérito da Habitação Rural e o Inquérito à Arquitectura Regional, o rigoroso Inquérito que imediatamente antes do IAR era conduzido por Jorge Dias, o qual mereceria melhor atenção.

A racionalidade e a evolução da arquitectura que se confronta com os desafios impostos pela natureza e pela dureza da vida (tal como dizia Távora, de uma arquitectura que nasce “do Povo e da Terra, com a espontaneidade duma flor”, porque a arquitectura nasce dos lugares e para os lugares), poderiam representar fortes contributos se entendidos do ponto de vista operativo. E esta noção prova a desnecessária máscara aposta à arquitectura na sequência das experiências do Estado Novo de, por meio da mesma, instigar uma determinada maneira de pensar a nacionalidade pela imposição politizada e policiada de uma noção de gosto absolutamente desvirtuada das realidades do próprio país, apesar de essa ideia de nacionalismo arquitectónico se fazer valer de alguns aspectos que reflectiam as diferentes regiões do país, porém reunidos numa fabricação.

As reacções imediatas que sucederam a cada um dos momentos inseridos na primeira metade do século XX revelam posteriores formas de generalização arquitectónica semelhantes à problemática generalização do Moderno, da arquitectura “à Inquérito” e da arquitectura “Sustentável”, pelo que um aspecto importante e não dispensável da análise da arquitectura de outros tempos depende da consciência perante o factor “tempo”. A mesma questão que Távora evocava, e a noção de que os elementos da História que “viajam até à actualidade” têm que ser interpretados em função de um determinado contexto e em função de um determinado conjunto de motivações que podem justificar e, até, “ilibar” aspectos cujo sentido muda na ausência das suas razões.

Após as primeiras lutas em torno da identidade e da raiz arquitectónica, o contacto entre Portugal e Europa, no contexto dos CIAM, resulta em valiosas trocas de conhecimentos e experiências de projecto. E conforme se pode depreender através dos estudos em torno das influências da arquitectura brasileira em Portugal e das referências que a par e passo se podem identificar nas obras dos arquitectos portugueses, principalmente dos anos 40 em diante, a “asfixia política” perpetrada pelo Estado Novo, para bem da nossa cultura arquitectónica, sofria de algumas debilidades que iam abrindo o caminho ao conhecimento de realidades que, sendo diferentes, acabavam por provar paralelismos com o sentido crítico que os arquitectos portugueses detinham como “herança genética” de séculos de influências e adaptações. E se a participação portuguesa nos CIAM permitiu o contacto com

um universo almejado, mas aparentemente muito distante, o contacto com a arquitectura brasileira permitia confirmar que, conforme se sentia necessário no I Congresso Nacional de Arquitectura de 1948, não só a arquitectura moderna representava uma inevitabilidade, como (aspecto importante) a linguagem da arquitectura Moderna não partilhava do sentido internacionalista standardizador com que o Moderno acabou por ser rotulado, antes revelando a possibilidade de um acordo, de uma coexistência pacífica entre princípios de base empírica e princípios de base académica e racional. Tal aprendizagem viria a ser confirmada como algo já presente na consciência da arquitectura portuguesa de sempre (dos “pedreiros de obra grave”, como Távora lhes chamava) no Inquérito, quando as “arquitecturas do necessário” se apresentavam igualmente modernas, em implantação, em forma, em invólucro, em aspectos construtivos, em resistência, em durabilidade, em cultura, em identidade, entre outros.

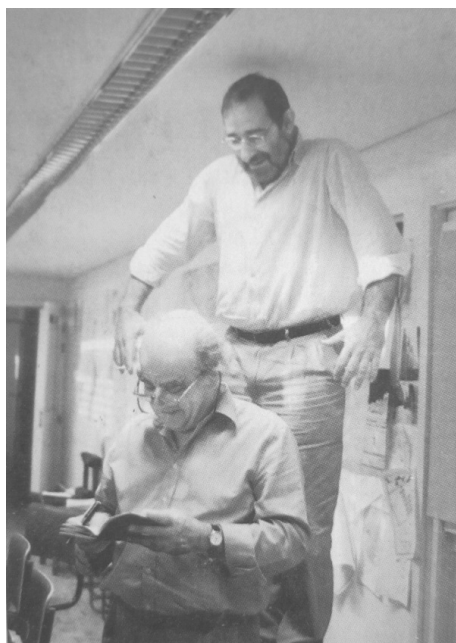
No capítulo 4, a análise sobre o conceito da sustentabilidade operou-se com o aprofundamento pretendido. Acima de tudo, aquilo a que as suspeições e impressões levantadas no início desta investigação conduziram, foi a prova de que para uma obra se poder considerar sustentável, esta não depende, em boa verdade, de absolutamente nenhum conceito que a rotule, isto é, se é a sustentabilidade em si, ou a certificação energética, que vão definir a qualidade da arquitectura, eventualmente, esta converte-se num exercício meramente baseado em tabelas e quantificações. Por outro lado, a dificuldade de fazer uma transcrição directa dos aspectos específicos deste tipo de conceitos muito recentes para as arquitecturas mais antigas revela mais fragilidades do que virtudes, não por estas construções serem inferiores, mas porque, conforme a questão das tabelas sugere, não há a consideração necessária de um conjunto de factores que, bem articulados, podem resultar em benefício de aspectos menos positivos que, naturalmente, se identificam em construções antigas e até, que estas construções possam ter ainda mensagens importantes a transmitir que nos dias de hoje os arquitectos se esquecem de considerar ou desconhecem por completo. Além disso, o desconhecimento dos parâmetros quantitativos dos materiais naturais tem profundas implicações na sua colocação nessas “tabelas”.

Já metodologia de análise preconizada por Francisco Moita, além de revelar a necessária articulação de princípios de desenho de arquitectura, revelam-se muito mais permeáveis à interpretação de um conjunto mais amplo de propostas arquitectónicas já que não definem nenhum tipo de limites em questões de matéria, ou tipo de construção, etc, antes tratando de chamar a atenção para a necessidade de que todas as decisões do projecto confluem num objectivo final que é o conforto dos edifícios. Para isso, o edifício precisa de ser pensado como um todo.

E neste contexto, a crítica que se havia referido às certificações energéticas desenvolvidas a nível internacional quando aplicadas linearmente a países como Portugal, com condições climáticas de particular qualidade (e que, assim sendo, a título de exemplo, para situações de verão tornam mais lógico que se aposte numa boa estratégia de ventilação e não tanto no aumento dos isolamentos térmicos), provocam um nivelamento das estratégias de projecto que podem encarecer a obra ou apenas representarem falta de sentido lógico e de adequação à realidade do sítio. Assim, a análise da arquitectura solar passiva parece, em toda a sua dimensão, mais terrena e mais próxima à realidade do acto projectual. E assim, Francisco Moita assume, logicamente, um papel central neste capítulo por ter sido o primeiro em Portugal a sistematizar a análise destas questões, e de uma forma que se ligava às dificuldades e reflexões do projecto (ao invés de uma tabela, ou um conceito), colocando a ênfase num conjunto de conselhos, adaptáveis e intercaláveis entre si, que permitem a sua identificação em várias obras cuja configuração, forma, materialidade podem ser as mais variadas.



[338]



[339]

[338] Alfredo Viana de Lima e Fernando Távora, no Congresso CIAM.

[339] Álvaro Siza Vieira e Fernando Távora.

Feito um balanço final deste capítulo, e especialmente encarando-o no contexto global do trabalho, a questão da sustentabilidade acabou por torna-se um elemento acessório, ao ver-se a sua centralidade substituída por algo que em vez de quantificar a arquitectura, a qualifica e a torna mais realista e operativa: o desenho. E neste contexto, valerá a pena registar uma conclusão que desta parte parece muito curioso. A própria sustentabilidade, nos termos em que é usada, corre o risco de se transformar uma nova forma de “máquina de habitar”.

No capítulo 5, retomando a ideia evidenciada inicialmente, de que a sustentabilidade poderia ser um elemento intrínseco e intemporal no acto de projectar, reinterpretando as premissas identificadas por Moita, procedeu-se ao estudo de 3 obras portuguesas que serviram de base para provar a consistência da relação entre estas três grandezas na arquitectura ao longo dos tempos: a modernidade, o regionalismo (identidade) e a sustentabilidade, ou permanência. A Casa das Marinhas, de Alfredo Viana de Lima, a Casa de Férias em Ofir, de Fernando Távora, e a Casa de Chá da Boa Nova vêm reforçar o valor acrescido de uma arquitectura que com naturalidade consulta todas as referências ao seu dispor.

Feita a leitura dos 3 casos (que poderiam, perfeitamente, ser muitos outros) retira-se o realismo da adaptação à vida, sabendo lidar com as dificuldades que esta impõe ao acto projectual. A vida que é o vento que assola as fachadas, o sol que queima as coberturas, e o terreno que impõe uma integração cuidada, particularizada e estudada caso a caso, não se encontra numa total e linear aplicação de estratégias de projecto seguidas “a risca”, até porque o que Moita propõe não são condições a seguir linearmente. E quando a arquitectura sai do papel e ganha dimensão própria, nesse confronto surgem as excepções que só um arquitecto atento e bem preparado (acima de tudo consciente da sua dimensão humana e não transcendental) poderá resolver.

Após a análise global dos compassos do Movimento Moderno a nível internacional e a nível nacional começa a delinear-se uma linha de transversalidade e sucessão lógica entre os três edifícios e entre os três arquitectos. Colocando-os por ordem cronológica de existência e de profissão, Viana de Lima, que terá sido o primeiro a ter contacto com a arquitectura, e em particular com a arquitectura Moderna (justamente numa fase em que em Portugal as referidas folgas do Estado Novo e até a sua aceitação estratégica da Arquitectura Nova iam permitindo o florescimento de algumas obras vanguardistas), reflecte com muita evidência as influências Corbusianas das quais se fazia acompanhar em todo o seu trabalho. Se os colaboradores referem o rigor com que seguia as medidas do Modulor, a Casa das Marinhas é o exemplo mais expressivo e assumido de um encontro directo entre arquitectura Moderna Corbusiana e as referências da arquitectura Popular. Fernando Távora, sendo mais novo do que Viana de Lima e tendo, ao contrário do primeiro, participado no Inquérito (mas não no I Congresso Nacional de Arquitectura), reflecte na casa de Férias em Ofir o esplendor das aquisições valiosas de ter percorrido a região do Douro e do Minho em busca da raiz moderna das arquitecturas tradicionais (acrescendo neste caso o facto de Távora ter um contacto muito próximo com a região Minhota o que lhe conferia um conhecimento aprofundado das peculiaridades da região) e Álvaro Siza, sendo discípulo de Távora, ainda que não reconhecendo influências directas nem do Inquérito, nem das arquitecturas tradicionais, acaba por deixar sobre o edifício de Leça o véu das influências que por meio da relação com

o mestre Távora e outros, como Menéres (que participou no Inquérito e é um profundo conhecedor das arquitectura tradicionais Portuguesas), e por meio do espírito que se vivia na época, era invadido. O apuramento do acordo entre as arquitecturas tradicionais e as arquitecturas modernas opera-se de forma natural e, como Siza Vieira afirma e vem referido na análise da Casa de Chá da Boa Nova, por vezes a identificação de referências numa obra pode tornar-se mais difícil dada a idade que esta apresenta, especialmente porque as referências que vivem no subconsciente do arquitecto, resultantes de uma teia de experiências e relações, acabam por fluir naturalmente no desenho e na obra.

Além disso, a escolha das três obras pretendia reflectir dois aspectos importantes. O primeiro, uma leitura contínua, aproveitando uma certa filiação entre os três arquitectos, da evolução da arquitectura portuguesa após, ou durante (se pensarmos na Casa das Marinhas), as revoluções reflexivas levadas a cabo pelos nossos arquitectos até à década de 50, e, em segundo lugar, a selecção de três obras que, tendo sido projectadas por três arquitectos diferentes, de três fases diferentes (apesar de sequenciais), reflectissem o amadurecimento da arquitectura em Portugal desde a tentativa de implementação e resolução do abstraccionismo Moderno até à sua “devolução à Terra” (quase em sentido literal, observada a implantação da Casa de Chá).

A afirmação da existência de um percurso na arquitectura portuguesa que evolui desde a influência Corbusiana, à influência do Inquérito finalizada pela influência Aaltiana é um risco, e por haver consciência desse risco, se ressalva que as leituras sobrepostas às obras analisadas são, como em todas as análises de arquitectura, o resultado de um conjunto de interpretações, por vezes pessoais, e que advêm da análise de elementos que, indo além do objecto arquitectónico em si, transmitem outros elementos que numa análise mais distanciada acabam por não se perceberem (a título de exemplo, a memória descritiva da Casa de Férias em Ofir, oferece com algum detalhe a certeza de que de algum modo, intencional ou subconsciente, Távora tinha em linha de conta as arquitecturas regionais da zona de Fão). E esta ressalva deve-se ao facto de se ter noção de um certo risco de associar, algo linearmente, a Casa das Marinhas a um Corbusier caldeado pelo Inquérito, a Casa de Férias em Ofir à tradução sensitiva da mensagem do Inquérito (apesar das restantes referências elencadas) e a Casa de Chá a Alvar Aalto. Mas a verdade que reside na base desta “triangulação” prende-se com a leitura da evolução da arquitectura portuguesa em estudo, e com a forma como essa leitura pretende acompanhar o seu crescimento no século XX desde a objectualidade arquitectónica (referida à forma como Viana de Lima se apropria da forma do moinho e o articula com um corpo desenhado de raiz com a matriz do Modulor, em que a organização espacial reflecte, rigorosamente, o novo léxico da habitação moderna), à análise do real (referida ao modo como Fernando Távora reflecte a mensagem do Inquérito no desenho de uma habitação que em escala, materialidade, relação com a envolvente, subtilezas decorativas, entre outros, faz o “casamento” entre a dimensão ingénua importada das arquitecturas de pequena dimensão das casas de pescadores da região e o mesmo léxico da organização da habitação moderna), culminando na construção sobre o real (expressão atribuída a Siza Vieira), através da qual Siza opera num contexto que oferece particulares desafios que acabam por ser incorporados no processo arquitectónico com uma naturalidade que parte de todas as referências apreendidas ao longo do tempo que, conforme o próprio afirma, acabam por se manifestar na inconsciente manipulação das memórias que um arquitecto, com as suas vivências, transpõem na sua arquitectura. Mais ainda, a apreensão das lições do inquérito, e de todos os inquéritos e da crítica moderna, que se materializa no

processo de interpretação desses exemplos de tempos idos por intermédio do desenho, mais do que pela visita mimética ao passado. Hoje, e graças à afirmação de Siza Vieira sobre a não influência directa do Inquérito no projecto da Casa de Chá da Boa Nova, outro contributo se reconhece ao Inquérito: o de criar referências invisíveis – não procuradas ou provocadas - ao desenho como processo de projecto.

Em termos práticos, os princípios usados na análise destas obras podem ser observados como algo evidente no trabalho do arquitecto. E, em boa verdade, trata-se, de facto, de aspectos que formam a base mais elementar do projecto arquitectónico. Porém, se uma análise crítica mais assumida me for permitida, é nas coisas mais elementares e, aparentemente, mais óbvias que se identificam as maiores fragilidades da arquitectura actual, pois o seu foco direcciona-se em demasia para aspectos de composição, de distribuição de programa (ao invés de organização), de escultura de forma (em vez de adequação de forma e dimensão), da provocação de impacto visual (ao invés de trabalhar a intimidade e a interpenetração entre o mundo exterior e o mundo interior e espiritual da arquitectura), de tornar frio, e meramente visual o que necessita de ser sensível ao tacto (portanto, a escolha de materiais desligada de razão verdadeiramente lógica e adequados à função e ao sítio), entre outros.

Da análise das três obras conclui-se, genericamente, que na sua variedade processual, as estratégias revistas traduzem inevitabilidades de um projecto de arquitectura que se prende com a Sustentabilidade, ou apenas com o rigor de se desenharem casas que respondam aos desafios vários que lhes são colocados. E esta questão, apesar de parecer excessivamente resumida apresenta-se assim mesmo porque se foi tornando evidente à medida que a investigação progredia que os segredos de uma arquitectura de Futuro residem num bom processo de projecto e numa cuidada reflexão que considere todas as condicionantes, desde o Homem ao último tijolo. Fora isso, as referências enumeradas, Modernas e Populares, assumem-se como uma perspectiva que, inevitavelmente, resulta do entendimento da autora, e podem não encontrar o acordo de todo o leitor. Porém, as referências que conhecemos dos três arquitectos estudados revelam um profundo conhecimento das realidades do país e o domínio da técnica e da História da Arquitectura Moderna, pelo que a aplicação de recordações, ou memórias, dos mais variados quadrantes, é algo que simplesmente flui no processo projectual.

O mais apaixonante de rever nas obras analisadas é uma variedade de referências que não se prende tanto com as referências em si, com a linearidade das suas leituras, mas antes com aquilo que advém dessa inspiração, seja ela racionalmente procurada ou consequência do subconsciente dos arquitectos. E no final, referenciando as arquitecturas populares ou as arquitecturas modernas, o que sobressai, em todos os casos e como marca transversal a todos, é a amabilidade e a noção da escala humana que caracterizam a arquitectura portuguesa, com todos os seus sobressaltos. Aqui também se lê com clareza a miscelanização que Alves Costa atribui à cultura arquitectónica portuguesa. A qualidade de receptáculo crítico e lógico das referências oferecidas à nossa cultura por anos, décadas e séculos de contacto com o Mundo.

Como resultado desta análise, conclui-se que Portugal, apesar de ser um país periférico, e cuja situação política muito atrasou o contacto com o mundo exterior, sempre em mudança, beneficiou do carácter irrequieto dos arquitectos nacionais que, contra ventos e marés, nunca

se conformaram nem com perspectivas nacionalizantes, nem com perspectivas maquinistas, pois que a nossa dimensão, a alma portuguesa, é resistente e que, em vez de adoptarem modelos pré-definidos, sem os questionar, trataram de os avaliar, reinterpretar e interiorizar na medida da sua utilidade, ao mesmo tempo, contribuindo para o enriquecimento do panorama internacional, pois é necessário reconhecer o valor e a importância dos projectos que a comitiva CIAM Porto levou aos congressos internacionais, e a sensação de novidade e alternativa com que elevaram as perspectivas externas do nosso País, e da própria arquitectura como receptáculo de estímulos presentes na Terra, nas Pessoas, na Cultura, nos materiais, entre tantos outros.

Como nota de futuro, a razão lógica para se falar numa arquitectura nacional portuguesa é o facto de num contexto global, existirem várias arquitecturas nacionais, diferentes e próximas entre si, mensagem que Fernando Távora sabiamente sublinhava. Ou seja, a consciência desta universalidade da arquitectura torna lógico que se discuta a arquitectura das nações, não por ser algo restrito de um país, mas porque a maneira como cada cultura vai absorver e transformar novas técnicas construtivas, ou novas linguagens arquitectónicas é o que, no final, tratará da sua diferenciação relativamente a outras. Doutro modo, não existia arquitectura de país x ou y, haveria sim, somente, arquitectura igual em todo o mundo.

Portanto, importa que se compreenda de que forma as dinâmicas culturais e sociais de cada país influenciam a interpretação de todos estes motivos, desde os vernaculares aos modernos, e apenas isso dará sentido a que se fale, e se defenda, uma arquitectura portuguesa. Porque não é de estilo que se fala, mas de uma forma de fazer, uma atitude perante a própria arquitectura.

Cada vez mais, devemos reflectir sobre o valor da Permanência para que saibamos sempre, e em consciência, Olhar o Passado na Defesa do Futuro.

^{8|} REFERÊNCIAS E FONTES

Livros e artigos

Actas oficiais do VII C.I.A.M. Revista Architectura nº 38/39, 1951.

AALTO, Alvar - *A Humanização da Architectura*. (Tradução parcial de um artigo de A. Aalto publicado “*The Technology Review*”, de Novembro de 1940). *Revista Architectura* nº 35, 1950.

AAP - *Arquitectura Popular em Portugal*. 2ª edição. Lisboa: A.A.P, 1980.

AA.VV. – *1º Congresso Nacional de Architectura: relatório da comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso*. Lisboa: Ordem dos Architectos, 1948.

ALMEIDA, Pedro Vieira de - *Dois parâmetros de arquitectura postos em surdina: leitura do inquérito à arquitectura regional*. Caderno 1. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo, CESAP, ESAP, 2012.

AMADO, Miguel; PINTO, Alberto Reaes; ALCAFACHE, Ana Maria; RAMALHETE, Inês - *CONSTRUÇÃO SUSTENTÁVEL, conceito e prática*. Casal de Cambra: Caleidoscópio-Edição e Artes Gráficas, 2015.

AMARAL, Francisco Keil – *A Architectura e a Vida*. Lisboa: Cosmos, 1942.

AMARAL, Francisco Keil (coord.) - *Arquitectura Popular em Portugal*. 1ª edição. Lisboa: Sindicato Nacional dos Architectos, 1961.

AMARAL, Francisco Keil - *Uma Iniciativa Necessária*. *Revista Architectura*, nº 14, Abril, 1947.

AMARAL, Francisco Keil – *Entrevista com o arq. F. Keil do Amaral*. *Revista Architectura*, nº 125, Agosto, 1972.

AMARAL, Keil – *A Moderna Architectura Holandesa*. Lisboa: imp. Gráfica Lisbonense, 1943.

BANDEIRINHA, José – *Quinas Vivas: memória descritiva de alguns episódios significativos do conflito entre fazer moderno e fazer nacional na arquitectura portuguesa dos anos 40*. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1996.

BANHAM, Reyner - *Theory and Design in the First Machine Age*. 2nd edition. Oxford: Architectural Press. 2002.

BASTO, E. A. Lima; BARROS, Henrique de – *Inquérito à Habitação Rural*. 2º volume. Lisboa: Universidade Técnica, 1943.

BASTO, E. A. Lima; SILVA, António de Faria e; SILVA, Carlos – *Inquérito à Habitação Rural*. 3º volume. Lisboa: Universidade Técnica, 2012.

BENÉVOLO, Leonardo- *O Último Capítulo da Architectura Moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed. 70, 1985.

BOTELHO, Manuel - *Os Anos 40: A Estética da Ética e a Ética da Estética*. *Revista da FAUP*, nº 0, ano I, Outubro, 1987.

BROPHY, Vivienne; LEWIS, J. Owen - *A Green Vitruvius: Principles and Practice of Sustainable Architectural Design*. 2d edition. Dublin: University College of Dublin, 2011.

CANNATÁ, Michele; FERNANDES, Fátima - *Guia da Architectura Moderna, Porto: 1925-2002*. Porto: Asa Editores S.A., 2003.

CARLOS, Gilberto; CORREIA, Mariana; DIPASQUALE, Letizia; GUILLAUD, HUBERT; MECCA, Saverio; MILETO, Camilla; VEGAS, Fernando; ACHENZA, Maddalena; VIANA, David; CANNAS, Leonardo - *Research method and operative approach*.

Versus: HERITAGE FOR TOMORROW. Vernacular Knowledge for Sustainable Architecture, 2014.

CASTRO, Carmen - *Viana de Lima*. Vila do Conde: QuidNovi, 2013.

CLEMENTINO, Luísa - *Fernando Távora. De 'O Problema da casa Portuguesa' ao 'Da Organização do Espaço'*. (Dissertação de Mestrado Integrado) Coimbra: FCTUC, 2013.

COLLINS, Peter - *Changing Ideals in Modern Architecture; 1750-1950*. 2nd edition. [S.I.]: Mc. Gill - Queens University press, 1998.

COSTA, Alexandre Alves - *Introdução ao estudo da história da arquitectura portuguesa: outros textos sobre arquitectura portuguesa*. Porto: Faup Publicações, 1995.

COSTA, Alexandre Alves - *Dissertação expressamente elaborada para o concurso de habilitação para a obtenção do título de professor agregado*. Porto: Faup Publicações, 1995.

CORATO, Aline; HERMES, Maria - *A arquitectura do Iluminismo: alguns aspectos da ideologia e da práxis*. Revista Risco, nº 17, 2013. CROFT, Vasco - *Arquitectura e Humanismo: O papel do arquitecto, hoje, em Portugal*. Lisboa: Terramar, 2010.

CORREIA, Graça - *Rui D'Athouguia, 1917-2006*. Vila do Conde: Verso da História, 2013.

CORREIA, Mariana - *Experiencias del pasado para los desafíos del futuro*. S.m.a.r.t.: Caminos hacia la sostenibilidad. Madrid: Acciona, 2017.

COULQUHOUN, Alan - *Arquitectura moderna: una história desapasionada/ Alan Colquhoun*; trad. Jorge Sainz. - Barcelona : Gustavo Gili, 2005.

CUNHA, Rodrigo Sobral - *Apresentação de 'A Nossa Casa' e Uma palavra sobre a orientação da nossa casa* in AAVV - *Colóquio Nacional sobre Raul Lino em Sintra. Actas do IV Ciclo de Conferências*. Sintra: Castelo do Amor, 2015.

DORFLES, Gillo- *A arquitectura moderna* - trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed.70, 1986.

EDWARDS, Brian - *O guia básico para a sustentabilidade*. Ed. de Flavio Coddou. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

ESTEVES, José; MESTRE, Vítor - *A partir de uma conversa com o arquitecto Silva Dias a propósito do inquérito à arquitectura regional portuguesa*. Jornal dos Arquitectos, nº 59, Julho, 1987.

FERNANDES, Eduardo Jorge - *A escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de escola*. (Tese de Doutoramento em Arquitectura). Guimarães: Universidade do Minho - Escola de Arquitectura, 2011.

FERNANDES, Jorge - *O contributo da Arquitectura Vernacular Portuguesa para a Sustentabilidade dos Edifícios*. (Dissertação de Mestrado em Construção e reabilitação Sustentáveis). Guimarães: Universidade do Minho - Escola de Engenharia, 2012.

FERNANDES, Jorge; MATEUS, Ricardo; BRAGANÇA, Luís - *Princípios de Sustentabilidade na Arquitectura Vernacular em Portugal*. 4º Congresso Nacional de Construção, Coimbra, 2012.

FERNANDES, José Manuel - *Arquitectura portuguesa: uma síntese*. 3ª ed. Lisboa: INCM, 2006

FERNANDEZ, Sérgio - *Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. Porto: Faup Publicações, 1988.

FIGUEIRA, Jorge - *Nuno Portas: Entrevista*. Revista Unidade, nº 3. Junho, 1992.

FILGUEIRAS, Otávio Lixa - *Da função social do arquitecto: para uma teoria da responsabilidade numa época de encruzilhada*. Porto: Sousa e Almeida, 1985.

FRAMPTON, Kenneth - *Modern Architecture, A Critical History*. 4th edition. Londres: Thames and Hudson. 2007.

- GARRIDO, Carla - *Da Pedreira ao Cipreste, 'História de um Projecto'* in AAVV - *Colóquio Nacional sobre Raul Lino em Sintra. Actas do IV Ciclo de Conferências*. Sintra: Castelo do Amor, 2015.
- GALHANO, Fernando; OLIVEIRA, Ernesto Veiga de - *Arquitectura Tradicional Portuguesa*. Colecção Portugal de Perto. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.
- GAVIÃO, João - *Princípios para a aplicação do conceito 'Passive House' em Portugal* (Dissertação de Mestrado em Construção e Reabilitação Sustentáveis) Guimarães: Universidade do Minho - Escola de Engenharia, 2012.
- GODINHO, Januário - *Frank Lloyd Wright*. Revista Arquitectura nº67, Abril 1960.
- GOMES, Paulo Varela - *Casa de Chá da Boa Nova (1991)* in TRIGUEIROS, Luís - *Álvaro Siza: Casa de Chá da Boa Nova*. Lisboa: Editora Blau, 1999, p. 21.
- GONÇALVES, José Fernando - *A Viagem na Arquitectura Portuguesa do século XX*, in Revista Resdomus, 2009
- GUILLAUD, Hubert - *Defining vernacular architecture in VERSUS. HERITAGE FOR TOMORROW: Vernacular Knowledge for Sustainable Architecture*. xx: Firenze: Firenze University Press, 2014.
- KIRCHMAN, Milton Frederick - *Lógica ou estética: um estudo de Milton Frederick Kirchman sobre o irracionalismo de algumas obras modernas*. Revista Arquitectura nº 27, 1948.
- KRUFFT, Hanno-Walter - *História de la teoría de la arquitectura. 2. Desde el siglo XIX hasta nuestros días*. Madrid: Alianza, 1990.
- LEAL, João - *Etnografias Portuguesas (1870-1970) Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.
- LEAL, João - *Arquitectos, Engenheiros, Antropólogos: Estudos sobre Arquitectura Popular no Século XX Português* (2009). Conferência Arquitecto Marques da Silva. Porto: Fundação Instituto Arquitecto Marques da Silva, 2008.
- LE CORBUSIER - *Conversas com os Estudantes das Escolas de Arquitectura* - trad. xxxx. Lisboa: Cotovia, 2003.
- LE CORBUSIER - *Por uma Arquitectura*. trad. Ubirajara Rebouças. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- LE CORBUSIER - *Carta de Le Corbusier dirigida ao grupo de arquitectos modernos de Johannesburgo (Transvaal) por ocasião de um manifesto por eles publicado em 1936* (Paris, 23 de Setembro de 1936). Revista Arquitectura nº 30, 1949.
- LINO, Raul - *A Arte e a Vida In Não é Artista quem quer*. Ed. De Constança Vaz Pinto. Lisboa: O Independente, 2004.
- LINO, Raul - *Arquitectura, Paisagem e a Vida*. Lisboa: Sociedade de Geografia, 1957- Separata do Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa, 1957.
- LINO, Raul - *A Nossa Casa: apontamentos sobre o bom gosto na construção de casas simples*. Lisboa: Anuário Comercial, 1923.
- MAIA, Maria Helena; CARDOSO, Alexandra - *Portugueses in CIAM X. Conferência: 20th Century New Towns. Archetypes and Uncertainties Conference Proceedings*. Archetypes and Uncertainties. Porto: ESAP, 22-24 May 2014.
- MAIA, Maria Helena; Alexandra CARDOSO - *O Inquérito à Arquitectura Regional: contributo para uma historiografia crítica do Movimento Moderno em Portugal* in *Actas IV Congresso de História da*

Arte Portuguesa – APHA, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 21-24 Novembro 2012, p. 379-387.

MASCARENHAS, Jorge; BELGAS, Lurdes; BRANCO, Fernando G. - *Aspectos Bioclimáticos da Arquitectura Popular Portuguesa*. 2º Congresso da História da Construção Luso Brasileira. Porto: CEAU-FAUP, Setembro de 2016.

MENDES, Manuel - *Sobre o projeto de arquitetura de Fernando Távora: Fernando Távora : minha casa/* org. coord. Manuel Mendes; textos Fernando Barros [et al.]. - Porto: FIAJMS, 2015.

MILHEIRO, Ana Vaz - *A Tradição em Brazil Builds e o Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal* in *Portugal, Brasil, África, urbanismo e arquitectura: do ecletismo ao modernismo*/Ana Vaz Milheiro [Et Al.]. - Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2013.

MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010.

MOURÃO, Joana; PEDRO, João Branco - *Princípios de edificação sustentável*. Lisboa: LNEC, 2012.

MUNFORD, Eric- *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960* - pref, de Kenneth Frampton. Cambridge, Mass.: The MIT Press, cop. 2000.

OLIVEIRA, Alberto de - *Palavras Loucas*. Coimbra: F. França Amado Editor, 1894.

PEREIRA, Paulo Manta - *Raul Lino entre Cascais e Sintra. Uma obra de encantamento e poesia (1900-1918)* in AAVV - *Colóquio Nacional sobre Raul Lino em Sintra. Actas do IV Ciclo de Conferências*. Sintra: Castelo do Amor, 2015.

PEVSNER, Nikolaus- *Os Pioneiros do Design Moderno* - trad. João Paulo Monteiro. [S.I.]: Ulisseia, 1975.

PINTO, Paulo Tormenta - *Fernando Távora - Do Problema da casa Portuguesa, à Casa de Férias de Ofir*. DC Papers: Revista de crítica y teoría de la arquitectura. Catalunha: Departamento de Composición Arquitectónica de la Universidad Politécnica de Cataluña, 2003.

PORTAS, Nuno - *A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação*. In Zevi, Bruno - *História da Arquitectura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia, 1973.

PORTAS, Nuno - *Arquitecto Fernando Távora: 12 anos de actividade profissional*. Revista Arquitectura, nº 71, Julho, 1961.

PORTAS, Nuno - *A responsabilidade de uma novíssima geração do movimento moderno em Portugal*. Revista Arquitectura nº 66, 1959.

PORTAS, Nuno - *Casa de Chá da Boa Nova, 1958*. Revista Arquitectura, Revista de Arte e Construção, nº 88 - Maio/Junho de 1965.

PRUDON, Theodore - *The Modern Movement and Sustainability: Yesterday, Today and in the Future*. Jornal Docomo Internacional, nº 44, 2011.

RAMOS, Carlos in MARTINS, David Moreira da; SILVA, Maria José Marques da Silva - *III Congresso da União Internacional dos Arquitectos*. Lisboa: Congresso da União Internacional dos Arquitectos, 1953.

RAMOS, Rui - *Ser moderno em 1900: a arquitectura de Ventura Terra e Raul Lino*. In Colóquio Caminhos e identidades da modernidade: 1910, o Edifício Chiado em Coimbra. Coimbra: CMC, 2010.

RAMOS, Rui – *Casa Portuguesa* in Fernanda Rollo (dir.), Maria Fernanda Rollo, Ernesto Castro Leal, Manuel Loff, Paulo Fontes, Vitor Neto, David Luna de Carvalho, Helder Fonseca (Coord.) - *Dicionário de História da I República e do Republicanismo*. Lisboa: Assembleia

da República, 2011.

RAMOS, Carlos in MARTINS, David Moreira da; SILVA, Maria José Marques da Silva - *III Congresso da União Internacional dos Arquitectos*. Lisboa: Congresso da União Internacional dos Arquitectos, 1953.

RIBEIRO, Irene - *Raul Lino: nacionalismo e pedagogia*. Revista da Faculdade de Letras. Nº 11, 2ª série. Porto: Universidade do Porto, 1994.

RIBEIRO, Irene - *Raul Lino, pensador nacionalista da arquitectura*. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1994.

ROCHA, Ana Patrícia dos Santos - *A casa das Marinhas : arquitectura moderna e tradição portuguesa na obra de Viana de Lima* (dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura). Porto : Faup, 2009.

SILVA, Bruno Martins da - *Inventar ou redescobrir : posturas arquitectónicas quanto à sustentabilidade*. Porto : Faup, 2011.

SIZA VIEIRA, Álvaro - *Imaginar a evidência*. Pref. Vittorio Gregotti. Lisboa: Edições 70, 2000.

TÁVORA, Fernando - *A Lição das Constantes* In *Teoria geral da organização do espaço: arquitectura e urbanismo*. 1.ª edição, 1993.

TÁVORA, Fernando - *O Problema da Casa Portuguesa*. Colecção ‘Cadernos de Arquitectura’. Lisboa: Editorial Organizações, 1947.

TÁVORA, Fernando - *Casa de Férias em Ofir*, Revista Arquitectura, nº 59, 1957.

TÁVORA, Fernando - *Coisa Mental*, entrevista de Jorge Figueira, Revista Unidade 3, Junho de 1992.

TÁVORA, Fernando - *Arranjo da Plataforma da Boa Nova e Casa de Chá-Restaurante; Memória Descritiva e Justificativa*, ano 1956. Câmara Municipal de Matosinhos.

TORGAL, F. Pacheco; JALALI, Said - *A Sustentabilidade dos Materiais de Construção*. Vila Verde: TecMinho, 2010.

TOSTÕES, Ana – *Os Verdes anos na Arquitectura Portuguesa dos anos 50*. 2ª ed. Porto: Faup Publicações, 1997.

TOSTÕES, Ana - *Modern and Sustainable*. Jornal Docomo Internacional, nº 44, 2011.

TRIGUEIROS, Luís - *Álvaro Siza: Casa de Chá da Boa Nova*. Lisboa: Editorial Blau, 1999.

TRIGUEIROS, Luís - *Casa de Férias em Ofir: Fernando Távora*. Lisboa: Editorial Blau, 1992.

TRIGUEIROS, Luís; QUINTINO, José Luís; SAT, Cláudio - *Raul Lino, 1879-1974*. Lisboa: Editorial Blau, 2003.

VIANA DE LIMA, Alfredo; TÁVORA, Fernando; FILGUEIRAS, Otávio L. - *Tese ao X Congresso do CIAM*. Revista Arquitectura, nº 64, Janeiro-Fevereiro, 1959.

WASSOUF, Micheel - *Da Casa Passiva à Norma PASSIVHAUS: A Arquitectura Passiva em Climats Quentes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014.

WILLIAMSON, Terry; RADFORD, Antony; BENNETS, Helen - *Understanding Sustainable Architecture*. Londres: Spon Press, 2003.

WRIGHT, Frank Lloyd - *Organic Architecture*. Architect's Journal, August, 1936.

ZEVI, Bruno - *A Linguagem Moderna da Arquitectura*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007 (1978).

Entrevistas

FERNANDEZ, Sérgio - Conversas informais entre o arquitecto e a autora (13 de Agosto e 10 de Setembro de 2018).

GUERREIRO, Paulo - Conversas informais entre o arquitecto e a autora, na Casa das Marinhas (8 de Setembro de 2017).

MENÉRES, António - Conversas informais entre o arquitecto e a autora (10 e 14 de Agosto de 2017 e ao longo de 2018).

Webgrafia

FIGUEIREDO, Ricardo - *Nos 50 anos da publicação de 'Arquitectura Popular em Portugal'*. Blog *Do Porto e não só*, 2011, consultado no dia 31 de Agosto de 2017.

MILHEIRO, Ana Vaz - *Sem Sombra de Koolhaas*. Palestra aos alunos da Escola da Cidade, São Paulo, 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YdFbfR-Q6dI>, consultado no dia 6 de Setembro de 2017.

NEVES, António - *A 2ª geração dos arquitectos Modernos Portugueses, o Inquérito à Arquitectura Regional e os CIAM*. Colóquio Internacional: *Arquitectura Popular. Tradição e Vanguarda*. DINÂMIA'CET - IUL, Centro de Estudos sobre a mudança Socioeconómica e o Território, do ISCTE-IUL, 14 e 15 de Dezembro de 2016, Lisboa.

RODRIGUES, Elisabete - *Meio século em busca da «arquitetura do necessário» mostra-se no Museu de Portimão*. Entrevista Site Sul Informação. 25, Novembro, 2013. Disponível em <http://www.sulinformacao.pt>, consultado no dia 30 de Agosto de 2017.

SOUTO MOURA, Eduardo – *Cada vez tenho menos prazer na arquitectura que me pedem. Só interessam o tempo e o dinheiro*. Entrevista de Ana Sousa Dias. Jornal Diário de Notícias, publicada no dia 3 de Agosto de 2017. Disponível em <http://www.dn.pt/artes/interior/cada-vez-tenho-menos-prazer-na-arquitetura-que-me-pedem-so-interessam-o-tempo-e-o-dinheiro-8680642.html>, consultado no dia 03 de Agosto de 2017.

Instituto dos Mercados Públicos do Imobiliário e da Construção - *O que é a certificação energética?* In <http://www.inci.pt/Portugues/Noticias/Paginas/119122008085349.aspx>, consultado no dia 26 de Setembro de 2018.

Construção Magazine - *Eficiência energética versus conforto térmico*. In <http://www.construcomagazine.pt/noticias/eficiencia-energetica-versus-conforto-termico/>, consultado no dia 18 de Setembro de 2018.

Programas Televisivos

SARAIVA, José Hermano – Programa *A Alma e a Gente*, 2005 – *Uma Casa Portuguesa*, Lisboa, Rádio Televisão Portuguesa, 2005.

SILVA, António – Programa *Artes e Letras* – *Raul Lino, Livre como o Cipreste*, Lisboa, Rádio Televisão Portuguesa, 1999.

PINHEIRO, Paula Moura - Programa *Visita Guiada - Casa de Chá da Boa Nova*, Leça da Palmeira, Rádio Televisão Portuguesa, 2014.

CAZANAVE, Juliette - *Le Siècle de Le Corbusier*, France, ARTE tv, 2016.

[1] Croquis para *La Maison des Hommes*, para a publicação com o mesmo nome, Le Corbusier e François de Pierrefeut (1942).

In COHEN, Jean-Louis; BENTON, Tim - *Le Corbusier: Le Grand*. Paris: Phaidon, 2014.

[2] Edifício da fábrica de turbinas da AEG, Behrens (1909).

In <https://joanpascualubalde.wordpress.com/2015/11/08/igual-x-menos/aeg-bn/#main>.

[3] Edifício da fábrica de turbinas da AEG, Behrens (1909).

In <https://stadtbaukultur-nrw.de/en/news/peter-behrens-und-die-vielfalt-der-gestaltung/>.

[4] Edifício da fábrica de turbinas da AEG, Behrens (1909).

In <http://hasxx.blogspot.com/2015/04/fabrica-de-turbinas-aeg-1907-1910-peter.html>.

[5] Edifício da fábrica de turbinas da AEG, Behrens (1909).

In <http://hasxx.blogspot.com/2015/04/fabrica-de-turbinas-aeg-1907-1910-peter.html>.

[6] Casa Muller, Adolf Loos (1928).

In <https://www.pinterest.com.au/pin/304978206008349188/>.

[7] Casa Muller, Adolf Loos (1928).

In https://www.archweb.it/dwg/arch_arredi_famosi/Adolf_Loos/muller/muller_2d_drawings.htm

[8] *Dom-ino House*, Le Corbusier (1914).

In COHEN, Jean-Louis; BENTON, Tim - *Le Corbusier: Le Grand*. Paris: Phaidon, 2014.

[9] Edifício da Bauhaus, Walter Gropius (1925).

In <https://www.archdaily.com.br/br/901976/100-anos-da-bauhaus-10-coisas-que-todo-arquiteto-precisa-saber>.

[10] Edifício da Bauhaus, Walter Gropius (1925).

In <https://medium.com/@lenineon/bauhaus-1919-1933-bb36c1101f65>

[11] Edifício da Bauhaus, Walter Gropius (1925).

In <https://medium.com/@lenineon/bauhaus-1919-1933-bb36c1101f65>

[12] Pavilhão de L'Esprit Nouveau, Le Corbusier (1925).

In <https://histarq.wordpress.com/2012/11/24/le-corbusier-1a-parte-1919-1932/>

[13] Pavilhão de L'Esprit Nouveau, Le Corbusier (1925).

In <https://histarq.wordpress.com/2012/11/24/le-corbusier-1a-parte-1919-1932/>

[14] Pavilhão de L'Esprit Nouveau, Le Corbusier (1925).

In <https://histarq.wordpress.com/2012/11/24/le-corbusier-1a-parte-1919-1932/>

[15] Maison Citrohan, Le Corbusier (1928).

In <http://www.arthistory.upenn.edu/spr01/282/w5c2i03.jpg>

[16] Maison Citrohan, Le Corbusier (1928).

In <https://i.pinimg.com/originals/6c/97/61/6c97617165e9fdcb3049f6863421b91.jpg>

[17] Maison Citrohan, Le Corbusier (1928).

In COHEN, Jean-Louis; BENTON, Tim - *Le Corbusier: Le Grand*. Paris: Phaidon, 2014.

[18] Esquema tridimensional da Villa Savoye, Le Corbusier (1928).

In <https://histarq.files.wordpress.com/2012/08/42c-img017.jpg>

[19] Villa Savoye, Le Corbusier (1928).

In COHEN, Jean-Louis; BENTON, Tim - *Le Corbusier: Le Grand*. Paris: Phaidon, 2014.

[20] Villa Savoye, Le Corbusier (1928).

In <https://www.metalocus.es/en/news/villa-savoye-le-corbusiers-machine-inhabit>

[21] Participantes do I CIAM, Castelo de La Sarraz (1928).

In <http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br>, consultada no dia 15 de Setembro de 2018.

[22] Grelha CIAM, Congresso Internacional de Arquitectura Moderna (1953).

In Revista Arquitectura nº 66. Novembro-Dezembro de 1959.

[23] Team X em Oterlo (1959).

In <http://transculturalmodernism.org/?player=10>, visitado no dia 25 de Setembro de 2018.

[24] Le Corbusier perante a maquete de estudo da *Unité d'Habitation* (1946).

In COHEN, Jean-Louis; BENTON, Tim - *Le Corbusier: Le Grand*. Paris: Phaidon, 2014.

[25] *Le Modulor*, Le Corbusier.

In COHEN, Jean-Louis; BENTON, Tim - *Le Corbusier: Le Grand*. Paris: Phaidon, 2014.

[26] Grelha CIAM (1953).

In <http://transculturalmodernism.org/article/132>, consultada no dia 15 de Setembro de 2018.

[27] Villa Stein-de-Monzie (Vivenda em Garches), Le Corbusier (1926).

In <https://en.wikiarquitectura.com/building/villa-stein-de-monzie/>

[28] Pavilhão da Cidade Universitária, Le Corbusier (1930).

In <https://www.swissinfo.ch/por/le-corbusier/30493708>

[29] Unité d'Habitation de Marseille, Le Corbusier (1952) - vista aérea.

In COHEN, Jean-Louis; BENTON, Tim - *Le Corbusier: Le Grand*. Paris: Phaidon, 2014.

[30] Villa Savoye, Le Corbusier, em construção (1929).

In COHEN, Jean-Louis; BENTON, Tim - *Le Corbusier: Le Grand*. Paris: Phaidon, 2014.

[31] Igreja de Ronchamp, Le Corbusier (1955).

In <https://www.dezeen.com/2014/01/22/le-corbusier-notre-dame-du-haut-chapel-at-ronchamp-vandalised/>

[32] Igreja de Ronchamp, Le Corbusier (1955) - vista interior.

In <https://www.flickr.com/photos/32224170@N03/8066516792>

[33] Petit Maison/Villa Le Lac, Le Corbusier (1924).

In <https://www.pinterest.pt/pin/568931365412109867/?lp=true>

[34] Maison Mandrot, Le Corbusier (1929).

In COHEN, Jean-Louis; BENTON, Tim - *Le Corbusier: Le Grand*. Paris: Phaidon, 2014.

[35] Villa Sextant, Le Corbusier (1929).

In <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5449&sysLanguage=en-en&itemPos=62&itemCount=78&sysParentId=64&sysParentName=>

[36] Villa Sextant, Le Corbusier (1929).

In <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5449&sysLanguage=en-en&itemPos=62&itemCount=78&sysParentId=64&sysParentName=>

[37] Le Cabanon, Le Corbusier (1951).

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

[38] Construções Murondins, Le Corbusier (1945).

In COHEN, Jean-Louis; BENTON, Tim - *Le Corbusier: Le Grand*. Paris: Phaidon, 2014.

[39] Casas Richardson, Frank L. Wright (1894).

In <https://artsology.com/the-arts-adventurer/frank-lloyd-wright-house.php>

[40] Casas Richardson, Frank L. Wright (1894).

In <https://artsology.com/the-arts-adventurer/frank-lloyd-wright-house.php>

[41] Winslow House, Frank L. Wright (1894).

In <https://www.pinterest.pt/pin/28288303895414404/?lp=true>

[42] W. R. Health House, Frank L. Wright (1905).

In <https://buffalonews.com/2018/03/08/preservation-board-votes-to-landmark-two-frank-lloyd-wright-homes/>

[43] A fragmentação espacial do Movimento Stijl.

In <https://99designs.pt/blog/design-history-movements/know-your-design-history-the-utopian-de-stijl-movement/>

[44] Falling Water, Frank L. Wright (1934-36).

In <https://www.spectacularspaces.com/blog/frank-lloyd-wright-fallingwater>

[45] Falling Water, Frank L. Wright (1934-36).

In <https://www.spectacularspaces.com/blog/frank-lloyd-wright-fallingwater>

[46] Jonhson Building de Racine, Frank L. Wright (1939).

In <https://www.pinterest.pt/pin/548454060852521091/?lp=true>

[47] Taliesin West, Frank L. Wright (1937).

In <https://www.archdaily.com/123117/ad-classics-taliesin-west-frank-lloyd-wright>

[48] Taliesin West, Frank L. Wright (1937).

In [https://www.archdaily.com/123117/ad-classics-taliesin-west-frank-lloyd-wright/5038084728ba0d599b000a24-ad-classics-taliesin-west-frank-lloyd-wright-image\[xx\]](https://www.archdaily.com/123117/ad-classics-taliesin-west-frank-lloyd-wright/5038084728ba0d599b000a24-ad-classics-taliesin-west-frank-lloyd-wright-image[xx])

[49] Pavilhão de Barcelona, Mies van der Rohe (1928).

In <http://blog.carniato.com.br/o-mestre-do-minimalismo-na-arquitetura-conheca-a-vida-e-obra-de-miesvan-der-rohe/>.

[50] Pavilhão de Barcelona, Mies van der Rohe (1928).

In <https://pavilhaodebarcelona.wordpress.com/2013/04/25/>

[pavilhao-alemao-barcelona-1928-1929-estudos-sobre-as-plantas-por-franz-schulze/](https://pavilhaodebarcelona.wordpress.com/2013/04/25/pavilhao-alemao-barcelona-1928-1929-estudos-sobre-as-plantas-por-franz-schulze/).

[51] Robert Mac Cormik, Mies van der Rohe (1951).

In <https://www.architecturaldigest.com/story/ludwig-mies-van-der-rohe-mccormick-house-chicagorenovation>.

[52] Crown Hall IIT, Mies van der Rohe (1956).

In <https://www.id.iit.edu/iit-id/>.

[53] Arranha-céus Lake Shore Drive 860 e 880, Mies van der Rohe (1949).

In <https://br.pinterest.com/pin/418975571555969793/?lp=true>.

[54] Seagram Building, Mies van der Rohe (1958).

In <https://www.pinterest.pt/pin/398287160766768064/?lp=true>.

[55] Maison Tugendhat, República Checa, Mies van der Rohe (1928).

In <https://en.wikiarquitectura.com/building/tugendhat-mansion/>

[56] Desenho em corte da Maison Tugendhat, República Checa, Mies van der Rohe (1928).

In <https://www.pinterest.pt/pin/509188301594705162/?lp=true>.

[57] Planta piso 0 da Maison Tugendhat, República Checa, Mies van der Rohe (1928).

In <https://en.wikiarquitectura.com/building/tugendhat-mansion/>.

[58] Planta piso 1 da Maison Tugendhat, República Checa, Mies van der Rohe (1928).

In <https://en.wikiarquitectura.com/building/tugendhat-mansion/>.

[59] Sala de estar, Maison Tugendhat, República Checa, Mies van der Rohe (1928).

In <https://en.wikiarquitectura.com/building/tugendhat-mansion/>.

[60] Turun Sanomat em Aabo, Alvar Aalto (1930).

In <http://www.docomomo-fi.com/index.php?k=218298>.

[61] Sanatório de Paimio, Alvar Aalto (1931).

In <https://www.alvaraalto.fi/en/architecture/paimio-sanatorium/>.

[62] Biblioteca de Viipuri, Alvar Aalto (1935).

In <https://pt.wikiarquitectura.com/constru%C3%A7%C3%A3o/biblioteca-en-viipuri/>.

[63] Villa Mairea, Alvar Aalto (1937).

In <https://www.flickr.com/photos/139020841@N03/29077774777>.

[64] Villa Mairea, Alvar Aalto (1937).

In <https://www.flickr.com/photos/139020841@N03/29077774777>.

[65] Município de Saynatsalo, Alvar Aalto (1949).

In <https://divisare.com/projects/317793-alvar-aalto-nico-saieh-saynatsalo-town-hall-1951>.

[66] Casa Experimental, Alvar Aalto (1953).

In <https://www.archdaily.com.br/br/785126/10-projetos-de-alvar-aalto-que-mostram-a-abrangencia-de-sua-obra>.

[67] The Aalto Studio, Alvar Aalto (1955).

In <https://www.archdaily.com.br/br/785126/10-projetos-de-alvar-aalto-que-mostram-a-abrangencia-de-sua-obra>.

[68] Ilustração: *A Política: a Grande Porca*, Raphael Bordallo Pinheiro.

In Jornal A Paródia, nº1, 1900.

[69] Ilustração: *A Fiança: o Grande Cão*, Raphael Bordallo Pinheiro.

In Jornal A Paródia, nº2, 1900.

[70] Ilustração: *A Economia: a Galinha Choca*, Raphael Bordallo Pinheiro.

In Jornal A Paródia, nº3, 1900.

[71] Ilustração: *E Rethorica Parlamentar: o grande Papagaio*, Raphael Bordallo Pinheiro.

In Jornal A Paródia, nº4, 1900.

[72] Ilustração: *O Progresso Nacional: o grande Caranguejo*, Raphael Bordallo Pinheiro.

In Jornal A Paródia, nº5, 1900.

[73] Ilustração: *A Burocracia: a grande Rata*, Raphael Bordallo Pinheiro.

In Jornal A Paródia, nº6, 1900.

[74] Ilustração: *A Beneficência: O Grande Cágado*, Raphael Bordallo Pinheiro.

In Jornal A Paródia, nº7, 1900.

[75] Ilustração: *A Instrução Pública: A Grande Burra*, Raphael Bordallo Pinheiro.

In Jornal A Paródia, nº8, 1900.

[76] Capa do livro A Nossa Casa, Raul Lino (1918).

LINO, Raul – A Nossa Casa: apontamentos sobre o bom gosto na construção de casas simples. Lisboa: 1923.

[77] Página do livro A Nossa Casa, Raul Lino (1918).

LINO, Raul – A Nossa Casa: apontamentos sobre o bom gosto na construção de casas simples. Lisboa: 1923.

[78] Página do livro A Nossa Casa, Raul Lino (1918)

LINO, Raul – A Nossa Casa: apontamentos sobre o bom gosto na construção de casas simples. Lisboa: 1923.

[79] Publicação de um artigo sobre a Casa das Azenhas do Mar, Raul Lino (1921).

In Revista Ilustração, nº46 de 1927.

[80] Publicação de um artigo sobre a Casa dos Penedos, Raul Lino (1922).

In <http://www.historiadeportugal.info/historia-de-portugal/a-casa-dos-penedos/a-casa-dos-penedos%20%282%29.jpg>.

[81] Cinetratro Capitólio, Luís Cristino da Silva (1925).

In https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_Cristino_da_Silva

[82] Liceu Nacional de Diogo de Gouveia, Luís Cristino da Silva (1926).

In https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_Cristino_da_Silva.

[83] Pavilhão de Honra e de Lisboa. Exposição do Mundo Português, Luís Cristino da Silva (1940).

In https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_Cristino_da_Silva.

[84] Página da publicação do Inquérito à Habitação Rural (1943).

In BASTO, E. A. Lima; BARROS, Henrique de – Inquérito à Habitação Rural. 2º volume. Lisboa: Universidade Técnica, 1943.

[85] Página da publicação do Inquérito à Habitação Rural (1943).

In BASTO, E. A. Lima; BARROS, Henrique de – Inquérito à Habitação Rural. 2º volume. Lisboa: Universidade Técnica, 1943.

[86] Recorte do Diário de Lisboa, de 31 de Maio de 1958. Título: “*O I Congresso de Arquitectura manifesta-se contra o condicionamento do trabalho dos arquitectos.*”

Fundo AMS - Arquivo Mário Soares / DMJ - Documentos 50º MUD Juvenil. Pasta: 02969.033.007. In <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=02969.033.007>.

[87] Capa da publicação das actas do I Congresso Nacional de Arquitectura, de 1948.

In AA.VV. – *1º Congresso Nacional de Arquitectura: relatório da comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 1948.

[88] VIII CIAM, “*The Heart of the City*”.

In Viana de Lima, Arquitecto in VIANA DE LIMA - Casa das Marinhas, Esposende. Esposende: Município de Esposende, 2013.

[89] IX CIAM, “*Contribution à la Carte de L'Habitat*”.

In Viana de Lima, Arquitecto in VIANA DE LIMA - Casa das Marinhas, Esposende. Esposende: Município de Esposende, 2013.

[90] X CIAM, Proposta de Intervenção numa comunidade rural em Bragança, 1956.

In VIANA DE LIMA, Alfredo; TÁVORA, Fernando; FILGUEIRAS, Otávio L. - *Tese ao X Congresso do CIAM*. Revista Arquitectura, nº 64, Janeiro-Fevereiro, 1959.

[91] X CIAM, Proposta de Intervenção numa comunidade rural em Bragança, 1956.

In VIANA DE LIMA, Alfredo; TÁVORA, Fernando; FILGUEIRAS, Otávio L. - *Tese ao X Congresso do*

CIAM. Revista Arquitectura, nº 64, Janeiro-Fevereiro, 1959.

[92] X CIAM, Proposta de Intervenção numa comunidade rural em Bragança, 1956.

In VIANA DE LIMA, Alfredo; TÁVORA, Fernando; FILGUEIRAS, Otávio L. - *Tese ao X Congresso do CIAM*. Revista Arquitectura, nº 64, Janeiro-Fevereiro, 1959.

[93] X CIAM, Proposta de Intervenção numa comunidade rural em Bragança, 1956.

In VIANA DE LIMA, Alfredo; TÁVORA, Fernando; FILGUEIRAS, Otávio L. - *Tese ao X Congresso do CIAM*. Revista Arquitectura, nº 64, Janeiro-Fevereiro, 1959.

[94] Recorte do Jornal “O Primeiro de Janeiro”. Fernando Távora apresenta a Maquete do IAPP a António de Oliveira Salazar.

In <http://doportoenaoso.blogspot.com/2011/03/nos-50-anos-da-publicacao-de-popular-em.html>.

[95] Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal: zona 1- Minho, Douro e Beira Litoral (1961).

In AAP - *Arquitectura Popular em Portugal*. 2ª edição. Lisboa: A.A.P, 1980.

[96] Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal: zona 2 - Trás-os-Montes (1961).

In AAP - *Arquitectura Popular em Portugal*. 2ª edição. Lisboa: A.A.P, 1980.

[97] Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal: zona 3 – Beiras (1961).

In AAP - *Arquitectura Popular em Portugal*. 2ª edição. Lisboa: A.A.P, 1980.

[98] Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal: zona 4 - Estremadura (1961).

In AAP - *Arquitectura Popular em Portugal*. 2ª edição. Lisboa: A.A.P, 1980.

[99] Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal: zona 5 -Alentejo (1961).

In AAP - *Arquitectura Popular em Portugal*. 2ª edição. Lisboa: A.A.P, 1980.

[100] Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal: zona 6 - Algarve (1961).

In AAP - *Arquitectura Popular em Portugal*. 2ª edição. Lisboa: A.A.P, 1980.

[101] Um sequeiro em Carapeços, Barcelos. Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal (1961).

In AAP - *Arquitectura Popular em Portugal*. 2ª edição. Lisboa: A.A.P, 1980.

[102] Excerto da linha temporal desenvolvida pela autora. Na imagem retrata-se o período da transição entre século XXe XXI com enfoque para as actividades, obras e publicações associadas à sustentabilidade.

Elemento de trabalho desenvolvido pela autora.

[103]Esquema síntese dos princípios da sustentabilidade.

In CARLOS, Gilberto; CORREIA, Mariana; DIPASQUALE, Letizia; GUILLAUD, HUBERT; MECCA, Saverio; MILETO, Camilla; VEGAS, Fernando; ACHENZA, Maddalena; VIANA, David; CANNAS, Leonardo - *Research method and operative approach. Versus: HERITAGE FOR TOMORROW*. Vernacular Knowledge for Sustainable Architecture, 2014.

[104] Exemplo de uma Casa-Átrio Romana, Francisco Moita (1987) - vista em planta.

In MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010.

[105] Exemplo de uma Casa-Átrio Romana, Francisco Moita (1987) - vista em planta.

In MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010.

[106] The Equinox House house, Bulgaria.

In *A passive house inspired by the sun*. In <https://passivehouseplus.ie/blogs/a-passive-house-inspired-by-the-sun>.

[107] Ilustração, Francisco Moita (1987).

- In MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010.
- [108] Ilustração, Francisco Moita (1987).
- In MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010.
- [109] Ilustração, Francisco Moita (1987).
- In MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010.
- [110] Ilustração, Francisco Moita (1987).
- In MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010.
- [111] Ilustração, Francisco Moita (1987).
- In MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010.
- [112] Ilustração, Francisco Moita (1987).
- In MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010.
- [113] Ilustração, Francisco Moita (1987).
- In MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010.
- [114] Ilustração, Francisco Moita (1987).
- In MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010.
- [115] Ilustração, Francisco Moita (1987).
- In MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010.
- [116] Ilustração, Francisco Moita (1987).
- In MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010.
- [117] Ilustração, Francisco Moita (1987).
- In MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010.
- [118] Ilustração de Francisco Moita:
- In MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010.
- [119] Ilustração de Francisco Moita:
- In MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010.
- [120] Ilustração de Francisco Moita:
- In MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010.
- [121] Ilustração de Francisco Moita:
- In MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010.
- [122] Ilustração de Francisco Moita:
- In MOITA, Francisco - *Energia Solar Passiva*. 2ª ed. Lisboa: Argumentum, 2010.
- [123] Mapa geográfico actual da região de “*Entre Douro e Minho Litoral*” (2018).
- In <https://www.google.com/maps>, consultada no dia 14 de Março de 2018.
- [124] Planta revisitada do Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal (em sobreposição).
Desenho elaborado por Bruna Nunes, 2018.
- [125] Desenho de implantação esquemático da casa das Marinhas, Alfredo Viana de Lima.
esc 1/500.
Desenho elaborado por Bruna Nunes, 2018.
- [126] Planta geográfica da região de Marinhas, Esposende.
- In <https://www.google.com/maps>, consultada no dia 14 de Março de 2018.
- [127] Planta geográfica da região de Marinhas, Esposende.

In <https://www.google.com/maps>, consultada no dia 14 de Março de 2018.

[128] Planta geográfica da região de Marinhas, Esposende.

In <https://www.google.com/maps>, consultada no dia 14 de Março de 2018.

[129] Planta esquemática da 1ª proposta de desenho, Alfredo Viana de Lima.

Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura [CDUA], FAUP.

[130] Planta esquemática da 1ª proposta de desenho, Alfredo Viana de Lima.

Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura [CDUA], FAUP.

[131] Planta esquemática da 1ª proposta de desenho, Alfredo Viana de Lima.

Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura [CDUA], FAUP.

[132] Corte esquemático da 1ª proposta de desenho, Alfredo Viana de Lima.

Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura [CDUA], FAUP.

[133] Corte mostrando o alçado Sul, e o desnível no terreno, Alfredo Viana de Lima.

Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura [CDUA], FAUP.

[134] Planta da 1ª proposta de esquematização da casa, R/c, Alfredo Viana de Lima.

In Viana de Lima, Arquitecto in *VIANA DE LIMA - Casa das Marinhas, Esposende*. Esposende: Município de Esposende, 2013.

[135] Planta da 1ª proposta de esquematização da casa, piso 1, Alfredo Viana de Lima.

In Viana de Lima, Arquitecto in *VIANA DE LIMA - Casa das Marinhas, Esposende*. Esposende: Município de Esposende, 2013.

[136] Planta da proposta final da casa das Marinhas, R/c, Alfredo Viana de Lima.

Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura [CDUA], FAUP.

[137] Planta da proposta final da casa das Marinhas, Piso 1, Alfredo Viana de Lima.

Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura [CDUA], FAUP.

[138] Fotografia da sala de estar, enquadrando a lareira, casa das Marinhas.

In ANDRADE, Sérgio C. - *Quando uma casa de férias faz um museu de arquitectura*. Jornal público de 06.05.2017, disponível no site http://fugas.publico.pt/Viagens/373090_quando-uma-casa-de-ferias-faz-um-museu-de-arquitectura.

[139] Fotografia do mobiliário que compõe a cozinha, casa das Marinhas.

Fotografia de Luís Navarro, 2018.

[140] Fotografia do atelier, no piso superior, casa das Marinhas.

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

[141] Fotografia do interior do moinho, no piso superior, casa das Marinhas.

In <https://www.pinterest.pt/up244503/>.

[142] Enquadramento fotográfico da janela do quarto de arrumos, casa das Marinhas.

In <http://marinhasonline.blogspot.com/>, consultada no dia 10 de Março de 2018.

[143] Fotografia do moinho, vista de exterior, casa das Marinhas.

In <http://marinhasonline.blogspot.com/>, consultada no dia 10 de Março de 2018.

[144] Enquadramento fotográfico da janela do quarto em mezanine, casa das Marinhas.

In <http://marinhasonline.blogspot.com/>, consultada no dia 10 de Março de 2018.

[145] Enquadramento fotográfico da iluminação zenital do moinho, casa das Marinhas.

In <https://www.pinterest.pt/up244503/>.

[146] Planta de implantação, representativa do desenho do jardim, casa das Marinhas (esc 1/200).

Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura [CDUA], FAUP.

[147] Fotografia aérea, casa das Marinhas.

In <https://www.google.com/maps>, consultada no dia 14 de Março de 2018.

[148] Fotografia em *Street view*, casa das Marinhas.

In <https://www.google.com/maps>, consultada no dia 14 de Março de 2018.

[149] Fotografia em *Street view*, casa das Marinhas.

In <https://www.google.com/maps>, consultada no dia 14 de Março de 2018.

[150] Fotografia em *Street view*, casa das Marinhas.

In <https://www.google.com/maps>, consultada no dia 14 de Março de 2018.

[151] *Maison Mandrot*, Le Corbusier (1929).

In <http://w.fondationlecorbusier.fr>.

[152] *Maison Mandrot*, Le Corbusier (1929).

Fondation Le Corbusier. In <http://w.fondationlecorbusier.fr>.

[153] *Maisons Murrondins*, Le Corbusier (1940).

Fondation Le Corbusier. In <http://w.fondationlecorbusier.fr>.

[154] Fotografia do moinho, revelando o contraste entre o reboco e a alvenaria de pedra, casa das Marinhas.

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

[155] Fotografia da escadaria do moinho, casa das Marinhas.

In <https://www.pinterest.pt/up244503/>.

[156] Fotografia do muro inspirado em Le Corbusier, em Alvenaria de pedra, casa das Marinhas.

In <https://www.pinterest.pt/up244503/>.

[157] Fotografia da parede exterior, em Alvenaria de pedra, casa das Marinhas.

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

[158] Corte construtivo da fachada Poente, revelando detalhes construtivos, casa das Marinhas.

Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura [CDUA], FAUP.

[159] Fernando Távora em visita à Casa das Marinhas, ainda em construção.

In Viana de Lima, Arquitecto in *VLIANA DE LIMA - Casa das Marinhas, Esposende*. Esposende: Município de Esposende, 2013

[160] Desenho do alçado Poente, casa das Marinhas.

Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura [CDUA], FAUP.

[161] Fotografia da fachada Poente, casa das Marinhas.

In <https://www.pinterest.pt/up244503/>.

[162] Desenho do Alçado Norte, casa das Marinhas.

Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura [CDUA], FAUP.

[163] Fotografia da fachada Norte, casa das Marinhas.

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

[164] Desenho do Alçado Nascente, Alfredo Viana de Lima.

Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura [CDUA], FAUP.

[165] Fenestração do moinho, a Nascente, casa das Marinhas.

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

[166] Fenestrações da fachada Nascente, no 1º piso, casa das Marinhas.

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

[167] Fenestração da fachada Nascente, no r/c , casa das Marinhas.

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

[168] Corte transversal, mostrando relação espacial entre pisos, casa das Marinhas.

Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura [CDUA], FAUP.

[169] Fotografia do atelier, relacionando-o com a fenestração modular. 1º piso. Casa das Marinhas.

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

[170] Espaço de refeição, relacionando-o com a fenestração modular. R/c. Casa das Marinhas.

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

[171] Desenho do Alçado Sul, casa das Marinhas.

Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura [CDUA], FAUP.

[172] Fenestração do moinho, a Sul, casa das Marinhas.

In <http://marinhasonline.blogspot.com/>.

[173] Fenestrações do moinho, a Sul (vistas do interior), casa das Marinhas.

In Viana de Lima, Arquitecto in *VIANA DE LIMA - Casa das Marinhas, Esposende*. Esposende: Município de Esposende, 2013.

[174] Corte em planta da caixilharia do atelier, casa das Marinhas. S/escala.

Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura [CDUA], FAUP.

[175] Corte de caixilharia do atelier, casa das Marinhas. S/escala.

Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura [CDUA], FAUP.

[176] Fotografia parcial do caixilho do atelier, 1º piso, casa das Marinhas.

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

[177] Fotografia de pormenor do caixilho do atelier, 1º piso, casa das Marinhas.

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

[178] Fotografia de pormenor do caixilho do atelier, 1º piso, casa das Marinhas.

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

[179] Fotografia da portada interna do *mezzanine*, casa das Marinhas.

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

[180] Planta da proposta final da casa das Marinhas, R/c. Esc 1/500, com estudo de ventilação transversal.

Desenho de estudo elaborado pela autora (em sobreposição). Esc. 1/500.

[181] Planta da proposta final da casa das Marinhas, R/c. Esc 1/500, com estudo de ventilação cruzada.

Desenho de estudo elaborado pela autora (em sobreposição). Esc. 1/500.

[182] Planta da proposta final da casa das Marinhas, Piso 1. Esc 1/500, com estudo de ventilação transversal.

Desenho de estudo elaborado pela autora (em sobreposição). Esc. 1/500.

[183] Planta da proposta final da casa das Marinhas, Piso 1. Esc 1/500, com estudo de ventilação cruzada.

Desenho de estudo elaborado pela autora (em sobreposição). Esc. 1/500.

[184] Corte transversal da casa das Marinhas, esc 1/500 com estudo de ventilação cruzada entre pisos.

Desenho de estudo elaborado pela autora (em sobreposição). Esc. 1/500.

[185] Estratégia de sombreamento do corredor, casa das Marinhas.

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

[186] Estratégia de sombreamento da fachada Poente, casa das Marinhas.

Fotografia cedida pelo arquitecto António Menéres. In Arquivo António Menéres.

[187] Estratégia de sombreamento da saleta de estar, casa das Marinhas.

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

[188] Estratégia de sombreamento dos quartos, casa das Marinhas.

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

[189] Estratégia de sombreamento da zona de refeição e cozinha, casa das Marinhas.

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

[190] Estratégia de sombreamento do quarto orientado a Norte, casa das Marinhas.

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

[191] Estratégia de sombreamento do quarto do moinho, casa das Marinhas.

In <http://marinhasonline.blogspot.com/>.

[192] Estratégia de sombreamento de fenestração do moinho, casa das Marinhas.

In <http://marinhasonline.blogspot.com/>.

[193] Estratégia de sombreamento da fachada Poente, com a extensão do muro da casa.

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

[194] Estratégia de sombreamento da fachada Poente, com a extensão do muro da casa.

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

[195] Estratégia de sombreamento da caixilharia do moinho a Nascente, com recurso a portada interna.

In <http://marinhasonline.blogspot.com/>.

[196] Estratégia de sombreamento da caixilharia do moinho a Nascente, com recurso a portada interna.

In <http://www.municipio.esposende.pt/pages/259>.

[197] Estratégia de iluminação por fenestração zenital, no moinho.

In <https://www.pinterest.pt/up244503/>.

[198] Desenho em planta e corte de caixilharia do quarto, casa das Marinhas. s/escala.

Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura [CDUA], FAUP.

[199] Detalhe da portada de um dos quartos, casa das Marinhas. esc 1/5.

Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura [CDUA], FAUP.

[200] Detalhe da portada de um dos quartos, casa das Marinhas. esc 1/5.

Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura [CDUA], FAUP.

[201] Esquizzo de implementação da cisterna.

Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura [CDUA], FAUP.

[202] Fotografia da fachada Norte, mostrando a cisterna de água.

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

[203] Desenho de alçado com estudo de implantação da cisterna de água, casa das Marinhas.

Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura [CDUA], FAUP.

[204] Desenho de alçado com estudo de implantação da cisterna de água, casa das Marinhas.

Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura [CDUA], FAUP.

[205] Desenho de alçado com estudo de implantação da cisterna de água, casa das Marinhas.

Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitectura [CDUA], FAUP.

[206] Desenho de implantação esquemático da casa de Férias em Ofir, Fernando Távora. Esc 1/500.

Desenho elaborado por Bruna Nunes, 2018.

[207] Planta geográfica da região de Ofir, Esposende.

In <https://www.google.com/maps>, consultada no dia 14 de Março de 2018.

[208] Planta geográfica da região de Ofir, Esposende.

In <https://www.google.com/maps>, consultada no dia 14 de Março de 2018.

[209] Planta geográfica da região de Ofir, Esposende.

In <https://www.google.com/maps>, consultada no dia 14 de Março de 2018.

[210] Desenho de implantação, casa de Férias em Ofir. Esc. 1/500.

Arquivo da Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva (FIMS).

[211] Casa Hooper, Marcel Breuer (1959).

In <http://arqa.com/arquitectura/casa-binuclear.html>.

[212] Uma casa de Lavoura em Balazar (1961).

In AAP - *Arquitectura Popular em Portugal*. 2ª edição. Lisboa: A.A.P, 1980.

[213] Uma casa de Lavoura em Balazar (1961).

In AAP - *Arquitectura Popular em Portugal*. 2ª edição. Lisboa: A.A.P, 1980.

[214] Planta da proposta final da casa de Férias em Ofir, Fernando Távora. Esc 1/200.

Arquivo da Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva (FIMS).

[215] Fotografia da sala de estar, casa de Férias em Ofir.

Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.

[216] Fotografia do vestíbulo, casa de Férias em Ofir.

Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.

[217] Fotografia do alpendre, casa de Férias em Ofir.

Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.

[218] Fotografia de detalhe de mobiliário do quarto, casa de Férias em Ofir.

Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.

[219] Desenho em corte atravessando os quartos e a cozinha, casa de Férias em Ofir. Esc 1/200.

Arquivo da Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva (FIMS).

[220] Desenho em corte atravessando a sala de estar, casa de Férias em Ofir. Esc 1/200.

Arquivo da Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva (FIMS).

[221] Planta do edifício, com anotação das árvores existentes, casa de Férias em Ofir. Esc. 1/200.

Arquivo da Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva (FIMS).

[222] Fotografia da moradia à data da construção, casa de Férias em Ofir.

In <https://www.pinterestpt/barroso0390>.

- [223] Fotografia da moradia à data actual, casa de Férias em Ofir.
Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.
- [224] Fotografia do pátio à data actual, casa de Ofir.
Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.
- [225] Fotografia da fachada Poente à data actual, casa de Férias em Ofir.
Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.
- [226] Fotografia do pátio com o lago em taça de betão à data actual, casa de Férias em Ofir.
Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.
- [227] Fotografia do portão da garagem, casa de Férias em Ofir.
Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.
- [228] Fotografia de pormenor da viga de betão, casa de Férias em Ofir.
Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.
- [229] Pormenor de uma fenestração da sala de estar escavada na parede, inspirada em Le Corbusier.
Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.
- [230] Fotografia de uma estante encastrada na parede do vestíbulo, casa de Férias em Ofir.
Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.
- [231] Fotografia do vestíbulo com destaque para o mobiliário desenhado na parede e piso em xisto. Casa de Férias em Ofir.
Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.
- [232] Pormenor da viga de madeira encontrando a parede de alvenaria, casa de Ofir.
Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.
- [233] Fotografia da cobertura da casa em telha, casa de Ofir.
Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.
- [234] Fotografia de pormenor do tecto com placas de aglomerado de cimento e madeira rematado pela viga de madeira e pela fina caixilharia fixa da pequena sala de estar, casa de Ofir.
Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.
- [235] Fotografia de arquitecturas rurais na Apúlia (1962).
Fotografia cedida por António Menéres. Arquivo António Menéres.
- [236] Fotografia de arquitecturas rurais na Apúlia (1962).
Fotografia cedida por António Menéres. Arquivo António Menéres.
- [237] Fotografia de arquitecturas rurais na Apúlia (1962).
Fotografia cedida por António Menéres. Arquivo António Menéres.
- [238] Fotografia de arquitectura popular no concelho de Esposende (1962).
Fotografia cedida por António Menéres. Arquivo António Menéres.
- [239] Fotografia de arquitectura popular no conselho de Esposende. Detalhe de uma chaminé comum na região (1962).
Fotografia cedida por António Menéres. Arquivo António Menéres.
- [240] Fotografia da relação entre pátio ajardinado e coberturas inflectidas, em telha, casa de Férias em Ofir.
Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.

[241] Fotografia do acesso da zona de serviço ao espaço exterior, casa de Férias em Ofir.

Fotografia cedida por Maria João Novais. Da autoria de um ex-aluno da UM 2005/2006.

[242] Fotografia do alpendre revelando a variedade de texturas dos materiais e aplicação de cor, em telha, casa de Férias em Ofir.

Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.

[243] Fotografia do vestíbulo revelando o contraste entre diferentes materialidades (xisto, parede rebocada e parede de alvenaria), casa de Ofir.

Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.

[244] Fotografia da parede Nascente da sala de estar revelando o contraste entre diferentes materialidades (parede rebocada de alvenaria rebocada, o rasgo da parede de alvenaria e o mobiliário em madeira), casa de Férias em Ofir.

Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.

[245] Fotografia de detalhe, encontro da viga de madeira com a parede de alvenaria rebocada, casa de Férias em Ofir.

Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.

[246] Fotografia da parede do vestíbulo em alvenaria exposta, casa de Férias em Ofir.

Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.

[247] Fotografia exterior da lareira, casa de Férias em Ofir.

Arquivo da Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva (FIMS).

[248] Fotografia da lareira, tirada no interior da casa (em contraste com a plasticidade moderna do exterior), casa de Férias em Ofir.

In Revista *Arquitectura* nº 59, 1957.

[249] Desenhos de tipos de lareira comuns da região do Litoral Alentejano, na região de Fão, e algumas das possibilidades da sua integração no volume construído.

In GALHANO, Fernando; OLIVEIRA, Ernesto Veiga de - *Arquitectura Tradicional Portuguesa*. Coleção Portugal de Perto. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

[250] Corte transversal com detalhe da lareira, casa de Férias em Ofir.

Arquivo da Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva (FIMS).

[251] Fenestranças da fachada Nascente, dos quartos, casa de Férias em Ofir.

Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.

[252] Fenestranças da fachada Poente, dos quartos e instalações sanitárias, casa de Férias em Ofir.

Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.

[253] Fenestranças da fachada Norte, casa de Férias em Ofir.

Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.

[254] Fenestrança de um quarto, casa de Férias em Ofir.

Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.

[255] Iluminação Zenital na cozinha, casa de Férias em Ofir.

Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.

[256] Iluminação Zenital no vestíbulo, casa de Férias em Ofir.

Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.

[257] Iluminação Zenital no corredor dos quartos, casa de Férias em Ofir.

Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.

[258] Iluminação Zenital e artificial da sala de jantar, casa de Férias em Ofir.

Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.

[259] Fenestração fixa e móvel na sala de estar, casa de Férias em Ofir.

Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.

[260] Fenestração fixa e móvel na saleta de estar, casa de Férias em Ofir.

Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.

[261] Desenhos do tipo de construção das casas piscatórias do Litoral Minhoto entre Póvoa e Caminha.

In GALHANO, Fernando; OLIVEIRA, Ernesto Veiga de - *Arquitectura Tradicional Portuguesa*. Coleção Portugal de Perto. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

[262] Desenhos do tipo de construção das casas piscatórias do Litoral Minhoto entre Póvoa e Caminha.

In GALHANO, Fernando; OLIVEIRA, Ernesto Veiga de - *Arquitectura Tradicional Portuguesa*. Coleção Portugal de Perto. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

[263] Planta da proposta final da casa de Férias em Ofir, com estudo de ventilação individual nas três zonas da casa. Esc 1/500.

Desenho de estudo elaborado pela autora (em sobreposição).

[264] Planta da proposta final da casa de Férias em Ofir, com estudo de ventilação cruzada a partir do vestíbulo. Esc 1/500.

Desenho de estudo elaborado pela autora (em sobreposição).

[265] Corte transversal atravessando a sala de estar, com estudo de ventilação. Esc. 1/500.

Desenho de estudo elaborado pela autora (em sobreposição).

[266] Sombreamento e protecção contra chuvas na fachada Nascente, casa de Férias em Ofir.

Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.

[267] Sombreamento e protecção contra chuvas na de acesso aos serviços, casa de Férias em Ofir.

Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.

[268] Sombreamento e protecção contra chuvas no alpendre, casa de Férias em Ofir.

Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.

[269] Sombreamento e protecção contra chuvas no alpendre das zonas de serviços, casa de Férias em Ofir.

Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.

[270] Sombreamento e protecção contra chuvas na fachada Sul, da sala de estar, casa de Férias em Ofir.

Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.

[271] Pormenor da caleira de recolha de água, casa de Férias em Ofir.

Fotografia cedida por Ana Ribeiro da Silva. Da autoria de Raul Pereira da Costa, 2016.

[272] Alçado Nascente, revelando a pendente do telhado que cobre a sala de estar, voltado a Sul.

Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Matosinhos.

[273] Alçado Poente, revelando a variedade de direcções que as coberturas da casa assume no sentido de melhor a proteger dos ventos dominantes da região e de promover os ganhos solares através das coberturas.

Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Matosinhos.

[274] Planta esquemática de implantação da casa de Chá da Boa Nova, Álvaro Siza Vieira. Esc. 1/500.

Desenho elaborado por Bruna Nunes, 2018.

[275] Planta geográfica da região de Leça da Palmeira, Matosinhos.

In <https://www.google.com/maps>, consultada no dia 14 de Março de 2018.

[276] Planta geográfica da região de Leça da Palmeira, Matosinhos.

In <https://www.google.com/maps>, consultada no dia 14 de Março de 2018.

[277] Planta geográfica da região de Leça da Palmeira, Matosinhos.

In <https://www.google.com/maps>, consultada no dia 14 de Março de 2018.

[278] Primeira proposta de Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva Martins, em 1953.

Arquivo da Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva (FIMS).

[279] Plantas de alteração do posicionamento do terreno da construção, antecedentes ao 2º concurso.

Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Matosinhos.

[280] Plantas de alteração do posicionamento do terreno da construção, antecedentes ao 2º concurso.

Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Matosinhos.

[281] Esquismo de Álvaro Siza Vieira, retratando a Boa Nova.

In SIZA VIEIRA, Álvaro - *Imaginar a evidência*. Pref. Vittorio Gregotti. Lisboa: Edições 70, 2000.

[282] Desenho de implantação, casa de Chá da Boa Nova. Esc. 1/500.

Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Matosinhos.

[283] Maquete da 1ª proposta, casa de Chá da Boa Nova.

Fotografia cedida por António Menéres. Arquivo António Menéres.

[284] Maquete da 1ª proposta, casa de Chá da Boa Nova.

Fotografia cedida por António Menéres. Arquivo António Menéres.

[285] Maquete da 1ª proposta, casa de Chá da Boa Nova.

Fotografia cedida por António Menéres. Arquivo António Menéres.

[286] Maquete da 1ª proposta, casa de Chá da Boa Nova.

Fotografia cedida por António Menéres. Arquivo António Menéres.

[287] Planta de organização interna do piso de entrada, casa de Chá da Boa Nova. Esc. 1/200.

Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Matosinhos.

[288] Planta de organização interna do piso principal, casa de Chá da Boa Nova. Esc 1/200.

Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Matosinhos.

[289] Fotografia de plano geral, casa de Chá da Boa Nova.

In <https://www.metalocus.es/en/news/renovated-bo-a-nova-casa-de-cha-siza-now-restaurant-chef-ruipaula>.

[290] Fotografia do alpendre de recepção ao edifício, casa de Chá da Boa Nova.

In <https://www.archdaily.com.br/br/01-20953/classicos-da-arquitetura-casa-de-cha-bo-a-nova-alvaro-siza>.

[291] Fotografia do alpendre de recepção ao edifício, casa de Chá da Boa Nova.

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

[292] Fotografia do alpendre de recepção ao edifício, casa de Chá da Boa Nova.

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

- [293] Fotografia do *hall* de entrada, casa de Chá da Boa Nova.
In <https://www.metalocus.es/en/news/renovated-bo-a-nova-casa-de-cha-siza-now-restaurant-chef-ruipaula>.
- [294] Fotografia do *hall* de entrada, casa de Chá da Boa Nova.
In <https://www.metalocus.es/en/news/renovated-bo-a-nova-casa-de-cha-siza-now-restaurant-chef-ruipaula>.
- [295] Fotografia da sala principal, casa de Chá da Boa Nova.
In <https://www.metalocus.es/en/news/renovated-bo-a-nova-casa-de-cha-siza-now-restaurant-chef-ruipaula>.
- [296] Vista da sala principal, casa de Chá da Boa Nova.
In <https://www.metalocus.es/en/news/renovated-bo-a-nova-casa-de-cha-siza-now-restaurant-chef-ruipaula>.
- [297] Fotografia da sala principal, casa de Chá da Boa Nova.
In <https://www.metalocus.es/en/news/renovated-bo-a-nova-casa-de-cha-siza-now-restaurant-chef-ruipaula>.
- [298] Fotografia da sala secundária, casa de Chá da Boa Nova.
Fotografia de Bruna Nunes, 2018.
- [299] Relação com a envolvente, casa de Chá da Boa Nova. Alçado Sul.
In <https://www.metalocus.es/en/news/renovated-bo-a-nova-casa-de-cha-siza-now-restaurant-chef-ruipaula>.
- [300] Relação com a envolvente, casa de Chá da Boa Nova. Alçado Sul.
In <https://www.metalocus.es/en/news/renovated-bo-a-nova-casa-de-cha-siza-now-restaurant-chef-ruipaula>.
- [301] Relação com a envolvente, casa de Chá da Boa Nova. Alçado Poente.
In <https://www.metalocus.es/en/news/renovated-bo-a-nova-casa-de-cha-siza-now-restaurant-chef-ruipaula>.
- [302] Relação com a envolvente, casa de Chá da Boa Nova. Alçado Nascente.
In <https://www.metalocus.es/en/news/renovated-bo-a-nova-casa-de-cha-siza-now-restaurant-chef-ruipaula>.
- [303] Relação com a envolvente, casa de Chá da Boa Nova. Norte e Poente.
In <https://www.archdaily.com.br/br/01-20953/classicos-da-arquitetura-casa-de-cha-bo-a-nova-alvaro-siza>.
- [304] Estratégias de relação visual com a envolvente, casa de Chá da Boa Nova.
In <https://www.archdaily.com.br/br/01-20953/classicos-da-arquitetura-casa-de-cha-bo-a-nova-alvaro-siza>.
- [305] Estratégias de relação com a envolvente através do desenho de pontos de iluminação zenital, casa de Chá da Boa Nova.
In <https://www.metalocus.es/en/news/renovated-bo-a-nova-casa-de-cha-siza-now-restaurant-chef-ruipaula>.
- [306] Materialidade contraposta aos elementos do terreno, casa de Chá da Boa Nova. Alçado Nascente.
Fotografia de Bruna Nunes, 2018.
- [307] Materialidade contraposta aos elementos do terreno, casa de Chá da Boa Nova. Esplanada orientada a Poente.
Fotografia de Bruna Nunes, 2018.
- [308] Materialidade contraposta aos elementos do terreno, casa de Chá da Boa Nova. Alçado Sul.
In <https://www.archdaily.com.br/br/01-20953/classicos-da-arquitetura-casa-de-cha-bo-a-nova-alvaro-siza>.
- [309] Materialidade contraposta aos elementos do terreno, casa de Chá da Boa Nova. Alçado Poente.
In <https://www.archdaily.com.br/br/01-20953/classicos-da-arquitetura-casa-de-cha-bo-a-nova-alvaro-siza>.
- [310] Materialidade contraposta aos elementos do terreno, casa de Chá da Boa Nova. Alçado Sul.
In <https://www.archdaily.com.br/br/01-20953/classicos-da-arquitetura-casa-de-cha-bo-a-nova-alvaro-siza>.

[311] Materialidade contraposta aos elementos do terreno, casa de Chá da Boa Nova. Alçado Sul.

In <https://www.metalocus.es/en/news/renovated-bo-a-nova-casa-de-cha-siza-now-restaurant-chef-ruipaula>.

[312] Pormenor do betão com cofragem de madeira aplicado no exterior.

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

[313] Pormenor da madeira aplicada no interior do edifício, recordando Alvar Aalto.

In <https://www.metalocus.es/en/news/renovated-bo-a-nova-casa-de-cha-siza-now-restaurant-chef-ruipaula>.

[314] Corte transversal, revelando o enraizamento do edifício no terreno. Contrariamente ao que a aparência e a materialidade à superfície sugerem, o arquitecto “plantou” o edifício no local fazendo a estrutura do edifício em perpeano.

In <https://www.archdaily.com.br/br/01-20953/classicos-da-arquitetura-casa-de-cha-bo-a-nova-alvaro-siza>.

[315] Corte transversal, atravessando a sala de estar principal revelando o mesmo princípio.

In <https://www.archdaily.com.br/br/01-20953/classicos-da-arquitetura-casa-de-cha-bo-a-nova-alvaro-siza>.

[316] Fenestração do *hall* de entrada, casa de Chá da Boa Nova.

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

[317] Fotografia da fachada Poente, casa de Chá da Boa Nova.

In <https://www.archdaily.com.br/br/01-20953/classicos-da-arquitetura-casa-de-cha-bo-a-nova-alvaro-siza>.

[318] Fotografia da fachada Nascente/Sul, casa de Chá da Boa Nova.

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

[319] Fotografia da sala principal com destaque às aberturas zenitais.

In <https://www.archdaily.com.br/br/01-20953/classicos-da-arquitetura-casa-de-cha-bo-a-nova-alvaro-siza>.

[320] Fotografia da sala secundária com destaque das fenestrações que acompanham a forma do terreno.

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

[321] Fotografia da fachada Nascente, com destaque às aberturas estreitas às zonas de serviço.

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

[322] Fotografia com destaque para o remate das caixilharias que, sendo mais finas quando fixas e mais espessas quando móveis, apresentam remates de considerável dimensão, casa de Chá da Boa Nova.

In <https://www.metalocus.es/en/news/renovated-bo-a-nova-casa-de-cha-siza-now-restaurant-chef-ruipaula>.

[323] Fotografia com destaque para o remate das caixilharias que, sendo mais finas quando fixas e mais espessas quando móveis, apresentam remates de considerável dimensão, casa de Chá da Boa Nova.

In <https://www.metalocus.es/en/news/renovated-bo-a-nova-casa-de-cha-siza-now-restaurant-chef-ruipaula>.

[324] Pormenor construtivo em corte transversal atravessando o *hall* e a sala de estar secundária. Nos cortes construtivos apresentados é possível ler a diferença de espessuras entre o fino pano de vidro que é recolhido no piso e as paredes da estrutura, bem como os remates em esquina das caixilharias nas fotos acima apresentadas. S/escala.

Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Matosinhos.

[325] Planta de organização interna do piso de entrada da casa de Chá da Boa Nova, com estudo de ventilação natural. Esc. 1/500.

Desenho de estudo elaborado pela autora (em sobreposição).

[326] Planta de organização interna do piso principal da casa de Chá da Boa Nova, com

estudo de ventilação cruzada nas salas principais, nas zonas de serviço e a possibilidade de uma ventilação cruzada em todos os espaços descritos nos pontos de contacto entre eles. Esc 1/500.

Desenho de estudo elaborado pela autora (em sobreposição).

[327] Alçado Poente da casa de Chá da Boa Nova, com a indicação do posicionamento do plano de fenestrações das salas de uso público.

Desenho de estudo elaborado pela autora (em sobreposição).

[328] Alçado Nascente, a uma cota superior, com a indicação do ponto de entrada no edifício, simultaneamente um ponto favorável à criação de movimento de renovação de ar em sentido vertical.

Desenho de estudo elaborado pela autora (em sobreposição).

[329] Corte transversal atravessando o hall de entrada do edifício fazendo a relação entre os dois pisos em termos de ventilação vertical.

Desenho de estudo elaborado pela autora (em sobreposição).

[330] Fotografia exterior revelando a projecção das coberturas além do perímetro do edifício, casa de Chá da Boa Nova.

In <https://www.metalocus.es/en/news/renovated-bo-a-nova-casa-de-cha-siza-now-restaurant-chef-ruipaula>.

[331] Fotografia exterior revelando a projecção das coberturas além do perímetro do edifício, casa de Chá da Boa Nova.

In <https://www.metalocus.es/en/news/renovated-bo-a-nova-casa-de-cha-siza-now-restaurant-chef-ruipaula>.

[332] Fotografia exterior revelando a projecção das coberturas além do perímetro do edifício, casa de Chá da Boa Nova.

In <https://www.metalocus.es/en/news/renovated-bo-a-nova-casa-de-cha-siza-now-restaurant-chef-ruipaula>.

[333] Fotografia exterior revelando a projecção das coberturas além do perímetro do edifício, casa de Chá da Boa Nova.

Fotografia de Bruna Nunes, 2018.

[334] Fotografia exterior revelando a projecção das coberturas além do perímetro do edifício, casa de Chá da Boa Nova.

In <https://www.metalocus.es/en/news/renovated-bo-a-nova-casa-de-cha-siza-now-restaurant-chef-ruipaula>.

[335] Corte transversal ao edifício com destaque para a caixilharia das zonas de serviço que revelam uma ligeira inclinação útil à diminuição do impacto da chuva e do vento no pano de vidro, casa de Chá da Boa Nova. Esc. 1/200.

Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Matosinhos.

[336] Corte transversal ao edifício com destaque para a caixilharia das zonas de serviço que revelam uma ligeira inclinação útil à diminuição do impacto da chuva e do vento no pano de vidro, casa de Chá da Boa Nova. S/escala.

Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Matosinhos.

[337] Detalhe construtivo das caixilharias das fenestrações do hall de entrada que enquadram o horizonte, revelando uma ligeira inclinação útil à diminuição do impacto da chuva e do vento no pano de vidro, casa de Chá da Boa Nova. S/escala.

Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Matosinhos.

[338] Alfredo Viana de Lima e Fernando Távora, nos congressos CIAM.

Arquivo da Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva (FIMS). Referência: DS Foto4026. In

http://arquivoatom.up.pt/index.php/trabalho-no-ciam;isad?sf_culture=pt

[339] Álvaro Siza Vieira e Fernando Távora.

In <https://revisitavora.wordpress.com/author/anamottaveiga/page/3/>

[340] Esquisso de António Menéres. Estratégias de organização e construção numa casa rural do Minho.

Desenho elaborado por António Menéres em conversa com a autora e cedido para a sua integração no presente trabalho.

LISTA DE ACRÓNIMOS

CIAM - Congresso Internacional de Arquitectura Moderna.

IHR - Inquérito à Habitação Rural.

I CNA - Congresso Nacional de Arquitectura.

IAPP - Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal.

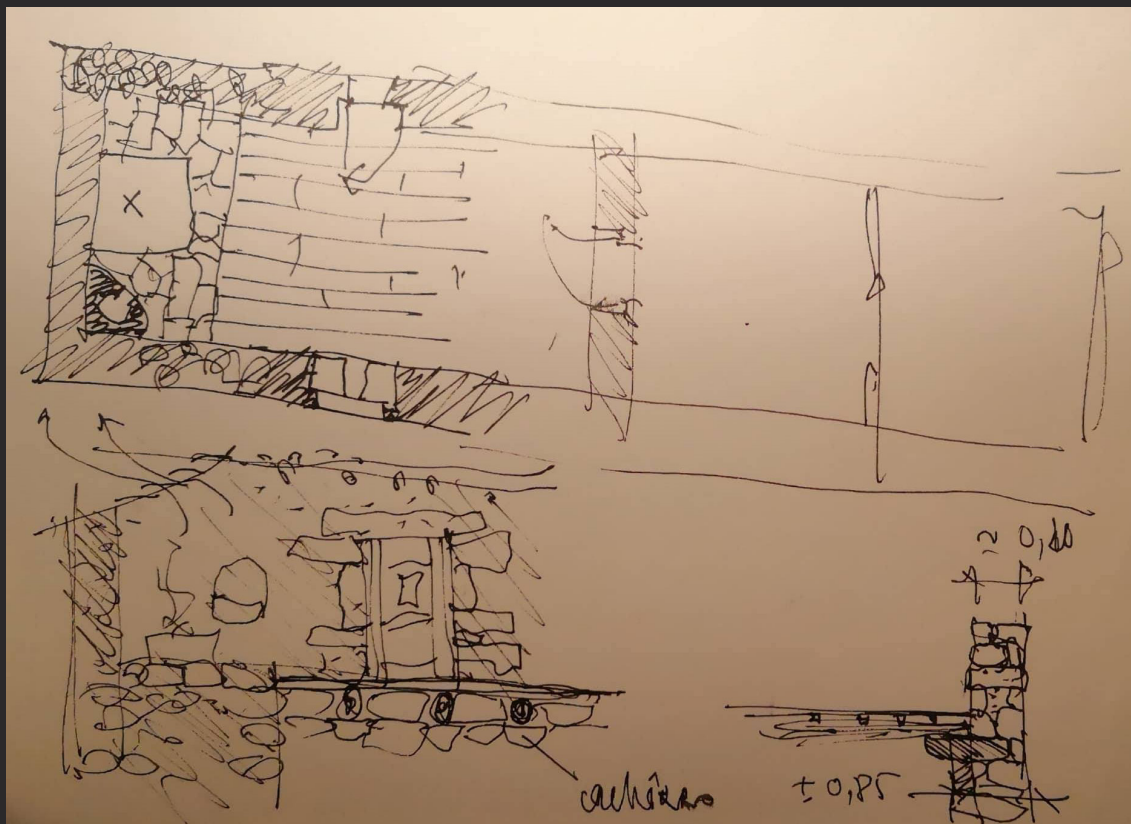
PGU - Plano Geral de Urbanização.

Conversas Informais:

“IAPP e outros”, Arquitecto António Menéres.

“Casa das Marinhas”, Arquitecto Paulo Guerreiro (CME).

“Arquitectura Moderna portuguesa do século XX”, Arquitecto Sérgio Fernandez.



[340]

Bruna Nunes - O meu trabalho tem estes 3 casos de estudo porque aquilo que me motivou inicialmente foi tentar explorar o conceito de sustentabilidade. Mas eu tinha reservas em relação a isso, tinha reservas como acredito que a maioria dos arquitetos tem...

António Menéres - Os que são conscientes...

BN - E a própria sustentabilidade é uma questão de consciência. No entanto, a forma como ela é conduzida, começa-me a parecer que é um bocadinho uma subversão daquilo que ela sempre pretendeu refletir. Inquieta com aquilo que eu encontrava sobre sustentabilidade, aquilo que me parecia ser, ora exagerado nuns pontos - por exemplo, no campo da Ecologia, chegámos a um ponto em que se quebram ciclos só para dizer que somos ecológicos e muito naturais - ou então, entramos na parte do capitalismo em que sustentabilidade é o equivalente a ter um produto qualquer que nós dizemos que é o melhor do mundo e a melhor forma de construir do mundo e aquilo é que é ser sustentável. Não me parecia muito lógico e, muito menos, que fosse de encontro àquilo que se diz que a sustentabilidade é, e como ela surge no relatório de Brundtland - que é uma preocupação global com o meio ambiente, com as nossas condições de vida, com a nossa construção e garantir que não há um impacto e que há sempre este processo contínuo de investigação que vai crescendo e que se vai mantendo de forma equilibrada.

No entanto, tinha muita curiosidade em saber como chegámos à sustentabilidade. E é assim que eu volto uma série de décadas atrás, para tentar perceber o que é que aconteceu no Movimento Moderno, o que é que ele significava, se houve também aí algum tipo de má interpretação, de má utilização dos princípios modernos. E comecei a perceber, e comecei a ficar extremamente interessada em perceber a “Casa Portuguesa”, o que é que tinha sido no fundo a “Casa Portuguesa”, o que é que ela propunha - porque aquilo que sabemos sobre a Casa Portuguesa é que era um ideário extremamente politizado, um código a seguir - e quanto mais ia lendo, mais confusa ia ficando porque depois ia vendo alguns escritos de alguns intervenientes e não conseguia encontrar essa relação tão direta.

Quando cheguei à parte do inquérito que me deixou me completamente encantada: a forma tão natural como os nossos arquitetos foram capazes de perceber que a chave do problema está em fazer as coisas com toda a naturalidade e, aceitar a modernidade mas também aceitar e saber aprender com o que vem da tradição pareceu se ser a chave e ponto central para esta discussão.

AM - Em relação ao inquérito há alguns textos que são as introduções às 4 edições. As introduções foram sendo feitas por diversos arquitetos e são bastante interessantes. Ao ler fica com uma ideia de como a absorção da lição do inquérito decorreu ao longo destes anos. Entretanto, já passaram, e já lá, vão 60 anos. Outra coisa que pode ler, que não é que tenha tem interesse especial, é que eu escrevi em homenagem ao Keil do Amaral pela Câmara de Lisboa, que é um texto que era para ser escrito pelo arquiteto Távora, mas ele ia para fora. É um texto que conta a minha impressão sobre o Keil. O Keil é que foi o pai do inquérito porque era o único que tinha experiência disso. Ele como tinha Casa em Senhorim próximo de Viseu, por feitiço era curioso como quase todos os arquitectos, conhecia os arredores, gostava das formas populares de arquitectura e foi ele que insistiu em fazer-se um inquérito.

Até há um texto dele que vem publicado numa entrevista de arquitectura, ele tinha muita piada a escrever, “*com meia dúzia de contos, ou mais um conto ou menos um conto nós podemos fazer um... [inquérito]*”. E pediu, na altura, ao Ministro Arantes e Oliveira, Ministro das Obras Públicas, que era impecável, e o Ministro, com certeza com certo receio falou ao Salazar. Na altura, era o Sindicato dos Arquitectos dirigido pelo arquitecto Péres Fernandes, que era uma figura muito interessante e foi o 1º inspetor de obras públicas, arquitecto, porque até lá eram todos engenheiros nomeados pelo Duarte Pacheco. E o Salazar deu 500 contos. Portanto, aqui no Porto o Carlos Ramos foi o interlocutor - o mestre Carlos Ramos que era o director da Escola - e começou a pensar quem seriam os arquitectos. Convidou o Távora e o Filgueiras. E cada um dos dois é que arranjava a sua equipa. O Távora arranjou o Rui Pimentel, que era mais velho. Entretanto já morreu tudo (dos 18 só estamos 4 ou 5). Eu que estava lá no atelier, ofereci-me, mas eu não tinha acabado o curso.

BN - E não podia participar sem ter o curso finalizado?

AM - Tinha de ser arquitecto estagiário. Eu quero dar essa introdução porque um dia eu morro e ninguém sabe destas coisas, porque os outros já morreram. E o Távora disse: “*fala com o mestre Carlos Ramos*”.

O Távora tinha muito gosto que eu fosse mas lei é lei, e eu fui falar ao mestre Carlos Ramos e mostrei-lhe umas fotografias que tinha feito numa aldeia em Trás-os-Montes de onde era a nossa cozinheira. Era uma aldeia onde o diabo perdeu as botas e o Carlos Ramos ficou entusiasmado. Disse: “*Eu falo ao Péres Fernandes*”. Foi falar a Lisboa - o Carlos Ramos vivia em Lisboa e dava aulas no Porto - e o Péres Fernandes: “*Traga-me cá o rapaz, que eu quero falar com ele.*” - Que, é claro, o nome António, José, Pedro, Afonso não diz nada. Eu gosto muito de bicicleta, nessa altura eu conhecia os arredores de Leça, Santa-Cruz do Bispo, Lavra, Perafita e conheço Trás-os-Montes, porque a família tem lá uma quinta, e mostrei-lhe as fotografias. E o Péres Fernandes arrebitou logo as orelhas: “*Ei lá, este tipo está habituado a andar no meio do mato!*”. Éramos todos uns meninos de leite, meninos de cidade. A Bruna já mugiu uma vaca? Já ripou azeitona? Não, porque somos urbanos e não rurais. Eles fazem aquilo com uma naturalidade...

BN - São vidas completamente diferentes.

AM - No dia-a-dia, assistem ao parto de um bezerro. Eu não sabia fazer isso. Aquela gente sabe, porque desde crianças...E o Péres Fernandes: “*Mas você não é estagiário. Quando é o próximo concurso?*” - “*É lá para Fevereiro*” - “*Você promete ir lá e acabar o curso?*” - “*Eu prometo!*”. Portanto, o meu nome foi indicado, com a promessa de que eu cumpria. Outro que também está vivo é o Mata Antunes, que é Alentejano, mas estudou no Porto. O Carvalho Dias, o Silva Dias. E o Freitas (mas esse já teve um derrame cerebral). Eu era o mais novinho. Eu e o Silva Dias.

O que é que acontece como lição que o inquérito me deu, que é uma coisa que, para mim, é importante? Eu digo sempre isto: é uma **arquitectura do necessário**. Nós, ou fazemos, não digo, umas arquiteturas efémeras, mas - nas arquiteturas mesmo para habitar, ou até as ligadas ao trabalho - se tivermos dinheiro, fazemos uma arquitectura com muitos elementos supérfluos. [A arquitectura popular] Era praticamente auto-construção (excepto a arquitectura senhorial ou a arquitectura religiosa, já não digo a militar), era feita pelos próprios e um pouco com ajuda dos vizinhos. Como as pessoas não tinham uma base cultural erudita nem tinham a vaidade que os arquitectos formados têm (que têm sempre a mania que são génios e que vão fazer coisas espetaculares), faziam uma arquitectura praticamente igual à do vizinho porque as vidas eram praticamente iguais, a economia e a subsistência eram iguais

e não havia a circulação de ideias como há hoje. Não havia estradas (havia muito menos).

BN - Por acaso, ainda há bem pouco tempo me contaram que as pessoas, antigamente, iam fazer férias à Foz e iam equipadas a rigor: levavam tudo atrás, porque, realmente, era uma coisa fora do comum e era longe.

AM - Iam num carroção (17.50min). Eu isso já não me lembro, mas lembro-me de ver transportar para as obras a pedra, os perpianhos, em carros de bois (eu nasci em 30, fui para a escola em 48). É extraordinário. Um carros de bois com uma braça quadrada - uma braça quadrada são 2,2x2,2m e o perpianho tem 28 de espessura. Hoje em dia, é curioso como é que se construía assim. Mas, sim senhora, construía-se assim!

BN - E construía-se muito bem.

AM - Ora! Os programas não eram muito variados: era a habitação, o gado, as alfaías agrícolas e a produção - ou o vinho ou o milho, aqui no Norte. Mais para o Sul começa a haver o centeio. Isso dava uma experiência muito grande ao erros que alguns praticavam. A gente aprende com os erros. Hoje em dia, a arquitectura é de tal forma diversificada que estamos sempre a ver coisas novas. Naquele tempo, não. Enquanto que a arquitectura erudita é datável, perfeitamente, na arquitectura Popular sabemos que 'deve ser à volta de 1750', por exemplo. Mas se for 80 ou 30 anos depois é igual. Na arquitectura erudita, não. Primeiro que tudo, há documentos e havia a marcação das datas. Na arquitectura popular, raramente. Pode haver algo no portão uma coisa qualquer, mas não é datável. Outra coisa: era uma arquitectura organicista, ou orgânica, porque, de facto, adapta-se ao terreno. Nós não vemos caso nenhum em que haja plataformas criadas artificialmente. Os povos, coitados, não tinham ferramental. Tinham o cinzel, a sachola... Não havia dinamite (só militar). Sabe como é eles partiam a pedra? Os blocos?

BN - Vão colocando os guilhos, e vão batendo um a um.

AM - E com água. Porque a água incha a pedra. É preciso saber o veio da pedra. Eu olho para aqui [aponta para a mesa] e sei que o veio da madeira é assim. Agora o da pedra... Eu um dia fui a um montante com um cliente meu que queria uma padeeira. E ele tinha para lá um rebo autêntico. Um penedo. E o meu cliente, que era economista, diz me assim: "*oh Sr. fulano, mas isto dá uma peça de 2m e tal, quase 3m.*" - "*Ele cortando assim, pelo veio...*" - "*Pelo veio?*" - "*É aqui!*" - "*Mas a madeira tem veio, a pedra não tem.*" - "*Ai tem, tem. E eu estou a ver*". A sensibilidade que nós não temos e eles tinham.

Por exemplo, eles sabem que o veio é este [o arquitecto começa um esquisso explicando o processo] e começam a fazer uns alvéolos e, em relação à pedra, fazem a cova e metem um guilho de madeira e percutem, mas põem água. E depois martelam. Na madeira é diferente [o esquisso continua]. Cada anel corresponde a um ano. E os anéis são diferentes. Sabe porquê? Tem a ver com a humidade do ano. Porque a árvore - a raiz tem praticamente a largura da copa - água da chuva que cai, vai humedecendo e permite o crescimento e a saída é pela copa. E, portanto, 2 anos secos, depois um ano com mais água. Chegavam ao último: "*no ano passado...*", "*há dois anos*"... Eu tive a felicidade de estar com essa gente extraordinária. Analfabetos, ao fim ao cabo, era uma cultura primária, mas muito sólida. Por exemplo, um forno para cozer a broa é uma obra de arte. E, quando o aqueciam previamente com as pinhas e as fagulha do pinheiro, aqueciam o ambiente e só depois de estar quente é que o põem lá dentro, com aquelas grandes pás e a tampa é fechada. Sabe com quê?

BN - Com bosta, que era um bom isolante.

AM - Mas na pá (para o pão, que é feito com água, não colar), punham uma folha de couve. Uma arquitectura de verdade. A arquitectura do necessário. Em termos programáticos é muito correta em relação à economia e aos meios que eles tinham. Resumo isto dizendo que é uma arquitectura de verdade e sempre muito bem colocada em relação ao relevo do terreno e, complementarmente, é uma arquitectura que procura aproveitar o mais possível a insolação. Nós não temos tanto essa percepção. Bem, o sol nasce e põe-se. Se eu tenho o sol que aqui, ao meio dia, é mais forte, mais alto, eu aqui tenho uma zona, de facto, aquecida [explica em mais um esquisso]. Mas suponhamos que é ao contrário: o sol tem o Nascente no outro lado. E outra coisa: o Norte é para aqui. Aqui, os ventos dominantes são entre o Norte e o Oeste. Há tempestades do Sul, mas isto é o mais frequente. Se nós não tivermos cuidado, é bom que eu tenha um átrio protegido, senão as partículas de pó entram em casa e é uma coisa formidável. O arquitecto - não é um inconsciente - mas [comparativamente ao engenheiro] tem uma sensibilidade diferente. E nas arquitecturas populares é extraordinário, as lições que nós podemos tomar. É um pouco isso.

BN - Há pouco falava da arquitectura popular como arquitectura organicista. Sobre esse aspecto o que mais me poderá dizer?

AM - Sim, que tem muito essa marca, o diálogo entre o terreno e o construído é perfeito.

BN - E sem grande esforço. O grande esforço está em perceber o sítio certo. Saltando um pouco no tempo, é um bocado como aconteceu na Casa de Chá. A preocupação inicial foi escolher e saber escolher um bom sítio.

AM - Isso também tem uma história que lhe posso contar. O arquiteto Távora, quando estávamos no inquérito, ia ter connosco. O Távora muitas vezes dizia: *“Pois é. Isto é uma arquitectura feita com o bico do guarda chuva, riscada no chão”*.

Por exemplo: o Salazar deu os 500 contos através do fundo do desemprego. E ele era lixado. Tinha um domínio do país extraordinário. E um dia perguntou ao Ministro: *“Mas então esse inquérito da arquitectura vai para a frente? Está pronto? Não está?”* E nós ganhávamos 2 contos e 800 ou 3 contos por mês. E então o Arantes de Oliveira ficou atrapalhado, não é? Depois foi ao contrário. Ao Presidente do Sindicato, que falou ao Carlos Ramos que disse: *“Bem, é que temos de mostrar uma proposta”*, e estávamos na fase da maquete. Aqui no Porto, pelo menos. Mestre Carlos Ramos emprestou um salão na Escola em S. Lázaro e era lá que trabalhávamos. Estávamos com a maquete das 2 zonas e marcou-se um encontro com ‘S. Excelência’. Combinou-se que seria feito em dois dias: no primeiro dia via o Minho, Trás-os-Montes e a Beira, O Keil do Amaral. E depois marcaria outra coisa. O Salazar ficou completamente desiludido com o nosso trabalho pois julgava que ia ter um catálogo de arquitectura Popular como é o caso do Portugal dos Pequeninos em Coimbra.

BN - Ele queria ver uma ideia fixa de arquitectura portuguesa?

AM - Quando se tornou 1º Ministro as pessoas começaram a endeusá-lo. A culpa também foi dos outros. A endeusá-lo. Aparecia o Salazar, aparecia um Deus. [O encontro com o Salazar] Foi na Sociedade de Belas Artes. Ele a ver o Inquérito, era director geral dos serviços de urbanização, o engenheiro Sá e Melo quase que passava as pastas com um respeito... Na

véspera chegámos a Lisboa às 7:25h, recorde a hora do comboio, e na estação, ainda era no Rossio, o Mestre Carlos Ramos estava à nossa espera. Nós íamos para o Hotel e ele disse: “O Sr. Ministro quer falar com vocês antes de irem para o Hotel. Ou vão ao Hotel, deixar a mala...” E nós fomos. O Ministro: “*Amanhã temos um encontro com o Sr. Presidente do Conselho e eu queria-vos dar algumas informações. O Sr. Presidente do Conselho não fuma e não gosta que ninguém fume junto dele. O Sr. Presidente do Conselho faz perguntas muito concretas e directas e só gosta de respostas também muito concretas.*” - Ficou assim. E Salazar, quando viu o que nós tínhamos feito, inteligentemente, não comentou e só disse: “*Bem, havemos de marcar então a parte restante.*” E arrumou aquilo. Nunca mais quis ver, porque isto não era um catálogo.

BN - Não foi pedido que alterassem alguma coisa? Como resolveram essa situação?

AM - Não era o que ele queria mas também não lhe ficava bem uma atitude retrógrada.

BN - Mas então o que seria de esperar era ele bloquear a publicação do Inquérito.

AM - Mas não. Ele era fino. Há aqui uma fotografia [IAPP] onde há uma padieira, ou depois não se pôs, foi na nossa zona e o Távora teve essa coragem. Há uma peça que é em betão. E o Salazar olhou para aquilo e disse: “*Chegámos ao belo horrível*”. “Belo Horrível”, foi o termo. E o Fernando Távora ficou assim: “*Sr. presidente, todos os materiais são nobres quando são bem aplicados. Quando são mal aplicados, não. A madeira é nobre, o granito é nobre...*”, e o Salazar, fino, pensou ‘este tipo tem razão, é uma questão de boa aplicação’ mas não quis ficar mal. Olhou para ele e disse assim: “*Tão novo e já pervertido.*” Ele era de gancho! Mas a rir-se, pois ele considerava os arquitectos cripto comunistas. Para ele eram todos comunistas.

BN - Sabemos também que nesta época os arquitectos vinham de um contexto social e cultural específico. Sei que o arquitecto Távora vinha desse contexto, Keil do Amaral também, o próprio Raul Lino teve a oportunidade de estudar no estrangeiro.

AM - Sim, uns sim, outros não. Eram pessoas muito educadas e muito civilizadas.

BN - Isso também ajudou a melhor interpretar estas questões da arquitectura?

AM - Sim. Nós aqui na Escola, [contactámos] com os movimentos ligados à Arquitectura Moderna, que tem que ser, e é aqui que tem que ser ministrada, mas as épocas são diferentes, as economias, as sociedades são diferentes, os métodos de construção, felizmente, são diferentes (porque era uma autêntica escravatura, era um trabalho pesadíssimo, era tudo manual). Hoje em dia há martelos pneumáticos, antigamente não havia. As gruas eram os chamados garibaldis e há os tractores... Os programas também são extremamente diversificados. Por exemplo, um Hospital que é um trabalho extremamente complexo, era o chamado Hospital Geral. Hoje em dia um Hospital tem departamentos independentes até em edifícios muito fora do núcleo central. É na saúde, no ensino, os edifícios industriais, as grandes unidades, a complementaridade com estacionamento, edifícios de estacionamento, depois estabelecimentos comerciais com programas muito próprios. Isto tudo exige, por parte dos arquitectos, uma ginástica mental criativa que os engenheiros não têm. A evolução da própria arquitectura, felizmente, é natural.

BN - O que não invalida que não possamos sempre aprender com isto [IAPP].

AM - Exatamente. Qual é a lição permanente das arquiteturas populares? Eram arquitecturas que tinham sempre em mente a economia dos meios. Um arquitecto diplomado tem uma obrigação relativamente ao seu cliente, porque o seu cliente disponibiliza na mão dele milhares de euros e ele tem que ser responsável (eu também quando vou a um médico, pago a consulta mas eu espero que ele não me estrague mais do que aquilo que eu estou. Se eu vou a um advogado para defender uma causa que eu penso que é justa, eu pago mas eu quero que ele me defenda, de acordo com a lei). Por outro lado, há o ambiente e as condições climáticas locais. Elas permanecem como uma necessidade que os arquitectos precisam de tomar em linha de conta senão o que é que acontece? Põem uns grandes envidraçados e chega ao verão e é o ar condicionado que compensa esse aumento de temperatura. O funcionamento do edifício vai ter uma despesa brutal.

BN - Não está a cumprir a sua função.

AM - Há uma série de circunstâncias. Depois há os indivíduos ignorantes, em termos de arte, mas como repetiam os modelos, fazem disparates constantes. Até aqui no Porto, há um grupo de arquitectos que pega em casas antigas que têm caixilharia de abrir e fazem com vidro único porque está na moda. Mas desvirtua. Das duas uma: ou fazemos uma coisa, que é importante saber fazer, que é dar uma unidade na diversidade das duas épocas - por exemplo, a Sé do Porto é românica, o Nasoni, quando fez a galilé, é barroca. Mas está integrada. E a Escola tem a obrigação de alertar os alunos para essa circunstância. Outra coisa: Nós dispomos, hoje em dia, de materiais que não havia há 200 anos, os pré-fabricados, esse vocabulário arquitectónico dos nossos dias, é fruto do avanço tecnológico que não pode ser desprezado. Tem que haver é bom senso. Outra coisa que se faz agora é pintar as casas de cinzento escuro. Está na moda. E a arquitectura fica muito desvirtuada e descaracterizada por causa disso. Os brasileiros vêm cá e ficam encantados com o carácter que o Porto tem visto de Gaia. A casca história sobre o rio, a escala da arquitectura, a cor, todo o fragmentado dá uma unidade fantástica à cidade. É de uma responsabilidade, nós arquitecto, hoje, pegarmos em qualquer peça ou introduzir num vazio ou refazer uma peça em desuso. Qualquer uma dessas coisas exige para nós uma ponderação enorme, que muitas vezes os autores não têm e como as câmaras - a chamada comissão de estética deixou de ser uma marca de ditadura - fazem-se asneiras. Um livro, que me disseram muito bem, ou comprei pela capa, se não gosto, ponho na prateleira de pernas para o ar e não penso mais naquilo. Se for uma peça de arquitectura, eu não vou para outra rua só para não ver aquilo. Eu vou ter de a ver porque ficará lá por não sei quantos anos.

BN - Acha que a mensagem do inquérito conseguiu ser bem transmitida ao longo dos anos? Está presente na consciência dos arquitectos?

AM - Julgo e admito o seguinte: o inquérito continua a ser uma lição para quem a quer aprender. Não é, de forma nenhuma, fazer como esses exemplos, que são exemplos que têm 100, 150, 200 anos. São programas que foram modernos para a sua época mas a postura de honestidade que esta arquitectura tinha através dos seus autores não arquitectos, era uma arquitectura feita por não arquitectos, continua a ser válida.

Bruna Nunes – Quando é que começou a ter contacto com o Raul Lino?

António Menéres – No 1º ano em que eu fui para a escola, o meu pai ofereceu-me a Casa Portuguesa do Raul Lino, foi o meu primeiro livro. Acho bem, e continuo a achar, de baixo da perspectiva do Raul Lino. É claro que o Raul Lino era um indivíduo com formação na Alemanha e trabalhou com um indivíduo chamado Albertch Haupt. Um arquitecto alemão famoso e que veio a Portugal e desenhou uma série de coisas. E o Raul Lino era, portanto, uma figura consagrada, em Portugal, falava-se no senhor. Ele foi, o autor na exposição de Sevilha em 1929, não só do pavilhão de Portugal, como fez um folheto que eu não sei se há na escola (FAUP).

Raul Lino, tem um episódio aqui no Porto, em Belas artes, eu ainda era aluno e o mestre Carlos Ramos, convidou o Raul Lino a fazer uma palestra (anos 50, 1955/ 56 mais ou menos), o Raul Lino começou a falar e eu estaria talvez na 6ª ou 7ª fila, e ouvi alguém atrás de mim a dizer - “*Sr. Director (Carlos Ramos) ou o Joaquim Lopes), dá-me licença?*” - ficou tudo parado, e ele diz - “*Dá-me licença que me retire? É que eu vim aqui porque diziam que se ia falar de arquitectura e ainda não ouvi nada*”. Era o Cassiano Barbosa. Ficou um ambiente lixado naqueles 60 segundos.

É daquela época, porque foi uma época ligada a movimentos de renascença, o fim da monarquia, o início da República, a nossa entrada na 1ª grande guerra, o país estava económica e socialmente esfrangalhado, portanto era preciso valorizar a nossa história, era a coisa que nos segurava, a glória do passado e o Raul Lino entrou nessa...

Do Lino, além dessa sessão na escola, não tenho grande conhecimento. Era um homem com uma aptidão para o decorativo, muito grande. Era um indivíduo... Alemanha era um país culto, sempre foi e ele teve um belíssimo mestre para a época. Naturalmente era sensível a estas coisas, mas ele parou um bocadinho no tempo. A vida continua e as escolas da época, pela Europa, começaram a ter uma orientação diferente o que culminou com a Bauhaus, essa foi uma ruptura. A Bauhaus terminou com o Nazismo, em 1933, e esta expressão começou em 1929, quer dizer que paralelamente a Bauhaus estava a produzir um ensino totalmente diferente, das escolas tradicionais e de tudo aquilo que o Raul Lino entendia com o mais correcto.

BN – Mas acha que o Raul Lino com esses escritos e o que ele dizia casa portuguesa (eu não vou dizer Casa Portuguesa, mas as casas portuguesas), pretendia criar uma lógica a seguir, ou acha que podemos ler o que ele fazia, de uma forma mais leve?

AM- Ele não pensaria, por exemplo, no que seria a pré fabricação e em materiais criados em linhas de produção industriais (vários materiais). O meu primeiro patrão foi um eng. Lopes de Amorim, em Matosinhos, e fiz uma casa na AV. Da Boavista, acontece que o granito, foi transportado por carros de bois, em 1950. O granito das pedreiras de S. Gens, vinha de carro de bois.

A casa do Cipreste é um projecto muito simples. À escala 1/100. Isto até foi uma conversa que eu tive com o Diogo, e ele dizia assim: “*é para veres na época do meu avô, a qualidade da mão de obra que havia. À escala 1/100, tinha só uns pormenores decorativos da autoria dele, mas as técnicas de construção eram tradicionais e os carpinteiros, e etc, sabiam muito daquilo*”, o que facilitava o trabalho do arquitecto. Hoje eles sabem menos, os arquitectos também sabem menos. Agora há

muitas escolas, e privadas e, bem ou mal, a arquitectura tem de ser feita por arquitectos e mesmo assim, vemos os problemas que existem.

BN – Raul Lino falava muito no gosto, bom gosto e devemos só interpretar isso no sentido estético ou, e nas maneiras, ele fala muito nas maneiras, materiais, qualidade, local, cliente, função, etc, isso tudo são as boas maneiras.

AM – Julgo eu, pensando sempre no valor e na importância do já construído, muito agarrado à tradição, a toda a boa qualidade pré-existente e na continuidade dessa boa qualidade, e eu julgo que o entendimento dele quebrava e ficava frágil. Eu julgo que ele não se apercebeu de que a evolução estava a ser mais rápida do que a evolução que ele assistiu quando foi para a Alemanha e quando regressou, porque a partir do final da 1ª Grande guerra 1918, a Europa ficou destruída pela artilharia pesada. No final da 1ª grande guerra, surgiu a necessidade de abrigar as pessoas e então começaram a aparecer novas técnicas, conceitos de pré-fabricação. Se dermos um salto para 40 anos após a 2ª guerra mundial, vemos o aparecimento do *poliban* (que serve de chuveiro, banheira para bebés, e para salgar o bacalhau). Temos um clima que não nos permite viver em más condições e todo este desenvolvimento tecnológico demorou a chegar cá. Inglaterra nunca foi invadida, mas a sua indústria teve sempre desenvolvimento tecnológico.

BN – Mas se olharmos para as obras do Raul Lino - ele tinha as suas limitações de época, de clientela - se nos desligarmos das questões ligadas ao gosto, e com isto refiro-me à parte estética, não há princípios nas obras dele que nós conseguimos comparar directamente com as obras pós-inquérito? Não há uma série de preocupações que ele tinha naturalmente, que enunciamos ainda hoje como algo intrínseco ao exercício da arquitectura? Eu digo isto porque, eu vi um documentário sobre o Raul Lino, com o Pedro Vieira de Almeida, e há um ponto onde até comparam a casa dos Rochedos com um alguns princípios do Corbusier (de elevar a casa, de alguma robustez, alguma brutalidade, na forma como ele desenha e integra a obra no sítio e, depois, já não se sabe o que é que nasce primeiro, se é a natureza que se adequa, se é a casa que nasce da natureza), acabam por a comparar, também, ao Frank Lloyd Wright, precursor da mudança de rumo da arquitectura moderna, e não só. Falam do Raul Lino como um organicista e o Nuno Portas também faz essa referência.

AM – Não sei se com plena consciência, mas na realidade eu julgo que sim, atendendo à complexidade que um terreno lhe poderia dar e como e que ele abordava essa questão de forma organicista, há uma casa dele em cascais junto à água.

BN – A casa das Azenhas?

AM – Sim, sim é essa.

BN - Há quem diga, por exemplo que o Raul Lino depois escreve *A Nossa Casa* e lança aquelas preocupações, depois cada um interpreta aquilo de uma forma muito própria. E há aquela ligação com o regime e as pessoas começam a criar uma certa antipatia e - da mesma forma que ele era intransigente com o moderno - também a ser intransigentes com tudo o que envolvesse Raul Lino. Há quem diga também que as primeiras obras dele são as suas verdadeiras obras, aquelas em que se nota, não só o que era para ele fazer arquitectura, mas que é uma coisa muito mais cuidada.

AM – Isso é verdade, e não é caso único. O Bruno Reis, nos primeiros anos que era pintor, fez obras com uma certa qualidade, porque ele conviveu com o Domingo Alvarez, o Guilherme Camarinha, e depois passou a ser arquitecto e depois, passou a não ter a mesma clientela, até porque em Matosinhos foram feitas muitas fábricas de Sardinha, e ele voltou à pintura e a pintura dos últimos anos da vida dele não tem metade da qualidade da inicial. Outro exemplo Portuense, que eu também conheci, o Arquitecto Mário de Abreu. Quando era novo projectou a garagem Passos Manuel, e as últimas obras dele são, como dizia o Rogério de Azevedo, de rabiscador. O próprio Rogério de Azevedo, que fez a garagem Comércio do Porto, passado uns anos, fez o Hotel Infante Sagres. Repare, 20 ou 30 anos depois da Garagem Comércio do Porto, que é uma obra magnífica, fez aquilo. São obras que procuram uma linguagem do chamado prédio de rendimento, mas sem busca de facto de uma qualidade arquitetónica, apenas buscam encaixar num determinado lote, um divisionamento que permita a maior rentabilidade e aí é o fim da arquitectura.

BN - O próprio arq. Nuno Portas, refere isso de uma forma que eu acho muito curiosa. Mesmo a nível da estereografia da arquitectura, referem-se muitas vezes essas obras de arquitectos que eram mais conhecidos, não sendo, no entanto, as que reflectem a sua maior qualidade. Mas acha que a nossa arquitectura se perdeu mesmo durante algum tempo? Isto é, desde o início do sec. XX até chegarmos aos inquéritos, ao congresso de 48, acha que há um período de perda?

AM – Perda, perda não, nós tivemos a sorte de termos sempre uns bolseiros em Paris e Roma, que traziam para cá as novidades e o Porto teve a sorte de ter por cá o arq. Marques da Silva, que foi muito importante. Tenho uma admiração especial por ele, na medida em que os apoios tecnológicos não existiam e ele desenhava tudo à mão, aguarelava. Ali na fundação eu vi uma exposição de aguarelas dele (da zona de Barcelos), a casa dele ali no Marquês e o Januário Godinho que foi assistente dele. Também trabalhou o arq. Moreira da Silva.

BN – O inquérito traz-nos aqui matéria que, além de serem coisas que nos encantam por serem bonitas, são “nossas” e o seu valor técnico é inquestionável. Podemos sempre reaproveitar este tipo de conhecimentos, obviamente, compreendendo que a modernidade e a contemporaneidade nos impõem um ritmo de construção diferente e por dispormos de materiais e equipamentos que esta gente não dispunha. Mas será que o inquérito foi ou tem sido devidamente aproveitado, a nível da Escola, por exemplo? Considera que ele tem suficiente impacto?

AM – Eu julgo que dá muito trabalho estudar o inquérito. As pessoas falam muito do inquérito mas não o conhecem, nunca o leram, nem se quer leram o livro.

Sabe, os arquitectos que são docentes, têm uma preocupação meritória, de ginastizar os seus alunos para os problemas actuais e, tanto quanto possível, referir os nomes que estão na berra. Eu tenho a percepção disso porque quando eu saí da faculdade ainda fui docente na Lusíada e, por currículo, os 100 melhores alunos a entrar vão para a escola oficial/principal e os outros, por isso talvez tenham algum complexo das privadas (e até para mostrar que são iguais), procuram mostrar que têm os grandes conhecimentos. Falam de obras de arquitectos que nem conhecem, que leram no jornal do dia e falam do nome ao professor para mostrar que estão aptos. Eu não quero saber se ele sabe disso, porque passados 8 dias, ele já não se lembra.

BN – Há mais coisas que não tenham aparecido no inquérito e que possam ser ditas sobre

as arquitecturas dos locais? A escolha das minhas obras também tem uma razão emocional (eu sou de Esposende), e sempre tive curiosidade sobre as casas locais que eu conseguia identificar como casas de pescadores (algumas com vestígios ainda mais antigos, como na apúlia onde houve influência romana), e sempre quis acreditar que havia algo de especial na faixa Litoral do Minho, Há aqui alguma coisa mais para ver e eu tinha a ideia de um dia fazer um estudo.

AM – Se quiser fazemos esse estudo os dois. Eu tive uma bolsa da Fundação Gulbenkian há muitos anos na sequência do inquérito para fazer o estudo da orla marítima, e porquê? O Rui Pimentel, ao contrário de mim, era um homem com muito apetite, e nós entusiasmos-nos muito com Braga, Guimarães, Barcelos e quando começamos a ir mais para cima já nos vimos atrapalhados a ter tempo para consultar a zona do Gerês, Peneda e tal, porque os 3 meses que nos estavam destinados desapareciam rapidamente. Vínhamos ao Porto ao fim de semana e segunda-feira íamos e aí já era meio dia de trabalho. A zona de Ribeira Lima que é uma zona extraordinária e muito bonita, que tem os solares e tem a zona toda da civilização do milho; quando a gente vai mais para as Faldas do Marão, uma construção mais rude, já com maior altitude e já com mais pastoreio, e a nossa zona era até Coimbra. Do Douro para baixo começaram a aparecer as zonas dos barros, das argilas, Aveiro, uma zona lagunar que não tem nada a ver; quando chegámos a Coimbra e ao Mondego, tivemos de conferir as diferenças tão grandes e que não tinham nada a ver com o Norte, e então numa reunião no Sindicato dos Arquitectos foi decidido ser a equipa do Teotónio Pereira a pegar nessa zona. Do mesmo modo, a zona do Litoral, que nós consideramos levianamente mais pobre (Póvoa, Esposende, a arquitectura dos Sargaceiros) ficou por ver e, quando se concluiu o inquérito, o professor Flório Vasconcelos, que era professor de História de Arte, incentivou-me a ter uma bolsa da fundação Gulbenkian.

BN - Sobre o Viana de Lima, a certa altura, foi um pouco mal entendido pela relação muito directa que criaram entre as suas obras e o Corbusier, na casa das Marinhas, até se vê isso bastante bem, mas o Viana de Lima faz um trabalho diferente do Corbusier, muito mais sensível.

AM – O meu conhecimento do Viana é este: ele era absolutamente Corbusier, eu acho, até porque depois do congresso CIAM ficou amigo do André Wogenscky, o braço direito do Corbusier. É evidente que ele fazia obras [com essa influência], fez o arranjo do moinho que foi a casa de férias dele, fez uma grande obra que é o bloco de Costa Cabral (um bloco, magnífico, onde tive também escritório), mas o país é diferente e a escala também é diferente. Criticado, eu acho que não. Ele bebia mundo do Modulor, ele aplicava-o. Agora, ele tinha uns clientes que não tinha o Corbusier, quer em escala, quer em cultura.

(A Conversa já iniciada, prossegue numa análise dos painéis onde se vêem os desenhos do ante-projecto e do projecto da casa com um apanhado geral do processo de trabalho de Viana de Lima).

Bruna Nunes – Viana de Lima teve total liberdade na escolha do espaço?

Paulo Guerreiro – Eu deduzo que sim, eu só posso afirmar coisas que consigo constatar. Eu conheci o engenheiro que foi colaborador do Viana de Lima, o eng. Napoleão, que ainda é vivo, e que está, de memória, muito bem, e disse-me que o Viana de Lima queria comprar um moinho aqui na Abelheira, um destes moinhos, e queria que ele comprasse também. Como eram amigos... Entretanto, a situação evoluiu e deve ser, com certeza, durante esse período que ele faz estes esboços, e depois eu procurei estudar um bocado estes esboços e a relação da planta com esta planta daqui e, na realidade, não há uma orientação muito clara relativamente às aberturas, à posição, ficava sempre uma coisa muito torcida em relação ao terreno. Neste momento ela é muito regular e tem uma implantação paralela à estrada, paralela ao terreno, tem uma orientação Norte/Sul, etc.

BN – Mas sabe-se qual era o tal moinho [na Abelheira]? Ele chegou a seleccionar um?

PG – Isso eu não posso dizer, a única coisa que eu posso dizer é que, nos desenhos, é muito claro o desnível. É muito agressivo e depois cria um varandim, e aqui o desnível não é assim tão agressivo como nós podemos ver pelo terreno. Depois há algumas coisas que ele diz, “MAR”, este topo, ou seja, se o moinho abre para aqui, significava que tinha de estar perpendicular ao terreno, e portanto não ficava direito. De certeza absoluta que isto não poderia funcionar. Depois, este desnível, o varandim, é contínuo de um lado e do outro, as grandes pedras... acho tudo muito estranho. Estas pedras existem, sim, mas lá em cima. E com esta afirmação do engenheiro que trabalhou com ele... Agora, o programa é parecido, ele procura sempre ocupar a parte do moinho, procura um programa intenso, e só tem um piso.

BN – Portanto, esta coordenação entre a pré-existência do moinho e o tirar partido dele, já era uma intenção dele, mas realmente adequou a proposta ao terreno.

PG – Sim, isso sempre foi presente. Ajustou.

Antes disso, há, claramente, essa triangulação relativamente à ODAM, ao Sindicato e ao primeiro Congresso. E o Congresso, digamos que é o salto para os Congressos Internacionais da Arquitectura Moderna, porque acaba o Congresso e ele faz uma carta (é ele que faz, ele é que é o grande pioneiro de ir para os congressos da arquitectura internacional). Em 1948, faz uma carta para o Giddeon. Depois, em 1950, volta a fazer uma carta, porque não responderam à carta de 1948 (isto está provado), e o Gideon convida-o, em 1950, para depois, em 1951, começar a frequentar os congressos e faz amizade com uma figura que era o braço direito do Corbusier, o André Wogenscky (e há mesmo aqui uma relação de proximidade muito grande). Eles trocam correspondência (e eu tenho parte dessa correspondência que encontrei em Los Angeles num instituto. A informação está dispersa entre a América e a Europa. Em Zurich há um instituto que tem parte da informação que eu consegui), que prova que quem é o grande responsável pela presença nos CIAM é o Viana de Lima. O Távora vai (é uma

história que não está muito contada), por amizade, talvez, deduzo - o Távora trabalhou com o Viana (suspeito disso). E no congresso ele [Viana de Lima] faz a comunicação do *Problema da Habitação*, que é um texto fantástico e que hoje ainda anda aí. Isso catapultou o Távora para um patamar que mais nenhum tinha conseguido chegar. O Távora era de origem Nobre, da nobreza e, certamente, com acesso a informações que outros não tiveram. O Viana de Lima teve acesso, mais, a uma cultura geral, mas não tão densa como a do Távora, e o Viana de Lima era mais tímido, e depois há sempre esta questão de se compararem os dois. Não estou aqui para comparar, os dois tiveram o seu lugar na história. O Távora conseguiu uma Escola. É quase uma comparação entre Walter Gropius e o Corbusier.

BN- Mas o próprio projecto do CODA do Távora, ajudou a dar-lhe essa notoriedade.

PG- Sim, mas não deixa de ter as influências do Corbusier. É avassalador. O Corbusier surge e ficou toda a gente rendida. Ele está, para mim, entre o amar ou odiar. É o primeiro grande arquitecto que consegue publicidade à escala mundial. É um bom comunicador, escreve bem, anda pelo mundo inteiro e isto faz a diferença.

Esta casa (voltando um bocado à casa e ao enquadramento), há aqui estes 3 processos, eu diria mais, eu puxava a fita um bocado mais atrás, para depois chegar aos 53 [1953]. Isto é uma casa de síntese de vida, não é uma casa fácil de interpretar. É mais fácil chegar ao pé da casa de Ofir e dizer “é aquilo”. Depois do Inquérito, os telhadinhos, as coisinhas, as janelas, está ali tudo, a gramática de composição é fácil de interpretar. Esta é de alguém mais retorcido, eu arriscaria dizer que a casa é depois do Inquérito, e depois da casa do Távora, porque tem pedra, não tem cobertura (é uma cobertura plana), etc. Mas não. Curiosamente é anterior, e antes o Viana já fazia casas com telhados inclinados. [Indica os telhados das 9 casas do Viana em Esposende]. Estas 9 casas são todas casas com telhados. E têm uma escala muito própria, obviamente que é um programa mais restrito, até porque pertenciam a uma cooperativa que se chama “O Problema da Habitação”, no Porto, que ainda existe. Isto era habitação de férias, balnear, para uma elite específica, e logo a seguir, ao lado, aparece a casa do Arménio Losa.

Portanto, o Viana já tinha passado pelo Inquérito. Para mim, isto aqui é uma síntese. A propósito do moinho, e a propósito do período que ele começa a frequentar os Congressos, o moinho faz parte de uma reminiscência da sua passagem dele pela Direcção Geral dos Monumentos Nacionais, ou seja, ele não tem problemas nenhuns em intervir numa estrutura antiga, nos Monumentos Nacionais, porque durante os anos 60 ele vai dar aulas com o Rogério de Azevedo e ficou ali uma amizade, ele como desenhador e o Rogério de Azevedo como arquitecto coordenador. Foi uma grande lição operativa como conhecimento de obra, como contacto com os trabalhadores, com todo o conhecimento geográfico do Norte de Portugal, que ele andou pelo Norte todo, esta reminiscência cruzada com os inquéritos, ele pensou “isto é para manter”, associado às questões formais (isto é um cilindro, é o que eu preciso).

BN – Realmente na casa de Ofir é, relativamente, fácil cruzar as descobertas do Minho e Douro Litoral com a casa, o Inquérito.

PG – Quando faço esta retroespectiva, dum passado e dum fenómeno de síntese, não podemos esquecer que isto é uma casa para ele. Ele é arquitecto e é para ele. Não há aqui duas funções. O Távora faz a casa para um médico, para um cliente. Portanto, a relação é outra. A casa é para ele. É uma espécie de “eu aqui vou por todos os meus argumentos, de

uma forma muito natural, não tenho filtro nenhum, e posso projectar aquilo que muito bem me apetece e com alguma responsabilidade, ou consciência, eu vou fazer aqui um processo livre de qualquer condicionalismo”. Ali não [casa de Ofir], há a juventude de alguém que ainda não acabou o curso (aliás, quem assinou o projecto foi o irmão, o José Bernardo), mas a memória descritiva é fantástica. Ele escreve muito bem, é um comunicador.

BN – Com uma base argumentativa muito verdadeira.

PG – Muito natural, e poética, de uma forma muito inspirada, ele consegue transmitir e dar confiança a quem o lê, ou a quem o ouve. Esta casa [a casa das Marinhas], associando-a a estes fenómenos todos, é isto tudo. A partir do momento em que o Viana passa a frequentar os Congressos, deve ter entrado um conjunto de informações que lhe avivou a memória ou lhe fez uma espécie de *upgrade*.

BN – Se calhar uma confirmação, para estes arquitectos.

PG – Sim, ele pensava assim, mas tinha medo.

BN – O processo, a liberdade processual que o Viana teve nesta casa, a liberdade de poder colocar as influências que ele quer, ou que ele gosta, e que são as suas influências, do seu processo de carreira, parece-me que há aqui um bocado o que o Raul Lino (são coisas diferentes, mas comparáveis) fez na casa do Cipreste, que é apontada como a obra em que ele melhor pôde explorar as suas... É importante o arquitecto poder colocar a sua verdade na obra sem condicionalismos.

PG – Sim, é verdade. Quando se fala de uma obra, só se fala sob o ponto de vista do arquitecto. Quem escreve, pelo menos eu não encontrei até hoje, quem interpretasse a vontade do cliente. Não há vontades expressas do cliente? E aqui nós temos o cliente e o arquitecto num processo só, que é uma outra leitura.

O moinho como uma reminiscência da passagem dele pela Direcção Geral dos Monumentos Nacionais, a seguir, eu era capaz de dizer que a importância da ODAM está aqui por causa da pormenorização toda. Eu fiz o restauro em 2013 e a casa estava, relativamente, em bom estado, depois de tudo. Tinha pouca humidade, as madeiras são as mesmas, e como se pode ver (isto é um desenho à escala natural, um de múltiplos desenhos que ele tem, neste caso da caixilharia), o carpinteiro rapidamente interpreta o desenho e faz. Não há dúvidas, as coisas estão desenhadas até ao mais ínfimo pormenor. O Viana antes de qualquer coisa, sente as coisas, é muito intuitivo, como dizem o Sérgio Fernandez e o Alcino Soutinho. Ele é de uma intuição incrível. E depois aparece o verso. Esta casa é muito intuitiva. Tem influências do Corbusier, tem o fenómeno da *promenade* (que é um processo muito interessante, do percurso, da forma de aceder ao terreno), e fazemos o percurso na diagonal, parece que é maior do que na realidade é.

BN- *A promenade architecturale* nasceu com o Corbusier, que era, de certa forma, condicionar a vivência do espaço, o percurso no espaço, que leva a tirar mais partido desse espaço.

PG- Vamos ver a casa e é isto. Quando há rotações, há zonas...a secção, o atravessamento, o percurso é sempre feito numa diagonal, e depois ficam zonas escuras (ou mais resguardadas, onde estão as cadeiras, onde está o sofá), e há zonas de rotação (espécie de cruzamento, onde temos várias opções de acesso). A casa é de uma riqueza, para os primeiros anos de

arquitectura, incrível por isto tudo. E depois a associação das formas. Nós temos as formas do cilindro, dos paralelepípedos que têm direcções de orientação muito objectiva, e depois temos o caso do cilindro. Quando ele reinterpreta, o moinho desaparece e passa a ser um cilindro. É um objecto de revolução, de rotação, de dinamismo. Ou seja, a recepção, é sempre um espaço dinâmico. Nós entramos, movimentamo-nos e depois orientamo-nos em vários sentidos. Depois temos uma orientação vertical. Ao entrar nós somos logo impelidos, quase, a olhar para cima, porque temos uma entrada de luz zenital e, de repente, há a luz marcada na parede. Depois estas pequenas texturas, estes jogos do claro/escuro. Temos a percepção de um espaço só, que, depois, ele vai abrindo e vai fechando a bel-prazer, criando espaços diferentes, porque se trata de um espaço contínuo, único. Os únicos espaços fechados são os quartos.

Temos em 1950, em simultâneo, a publicação do *Modulor* e este é um marco importante para o Viana. E aqui, sim, se quiserem referir as influências do Corbusier, estão aqui. Nesta planta é muito claro, é a 1ª planta que ele desenha. Isto é um quadrado perfeito de 5,9m. Isto são medidas do Modulor. Claramente. E se vamos ver as outras casas que ele tem para trás (a de Maria Borges tem 20.3m, é um quadrado perfeito), uma para Vila Verde com uma intervenção parecida, e outra para a Póvoa de Lanhoso, com pré existências. Existem pequenas construções tradicionais e ele intervém, também sem problemas nenhuns. Aquilo funciona como um laboratório para esta casa. Estão lá o pilar de ferro, a dupla altura, sensações de interior-exterior, de movimento... É uma antiga casa senhorenga, ele desmonta a casa toda, como se desmontou o Palácio dos Duques, em que ele participou, de Guimarães. Ele não tem problemas nenhuns em intervir. Ele é arquitecto, sabe de restauro (que era o restauro que se fazia naquela altura)... Esta casa de que estou a falar nem é nada de especial [a casa na Póvoa de Lanhoso], e depois as paredes até muito finas, são de tijolo de 7cm, mas depois ele consegue habilmente, nas entradas dos quartos, meter os armários e parecem paredes de castelos, de 80cm ou 70cm. É por isso que eu digo que há influências de Corbusier, mas depois não posso deixar de dizer que acho estranho aquele pilar de ferro, porque o Corbusier não tem volumes soltos.

BN- O Corbusier não tinha tanto essa leveza das estruturas, mas a *Dom-ino House* representa princípios de arquitectura que mais tarde viriam a ser aplicados até no *Flexible Housing*, etc. Pressupunha já uma forte sensação de liberdade do espaço.

PG- Esta casa, é assim, também. Em termos estruturais, só tem as paredes portantes e quando falei com o Eng. Amorim, ele disse que pousa só nas paredes laterais, que são em granito. Há toda uma retrospectiva que não posso deixar de fazer. O Walter Gropius (que ele provavelmente terá conhecido nos Congressos de 51), se olharmos para a casa Maria Borges e olharmos para a casa Lincoln House, em Massachusetts, que feita para o próprio Walter Gropius, é demasiado evidente. Se copiam, então aquilo é uma cópia do alçado principal. Quando eu ouço e leio que aquela é a casa mais Corbusiana do Viana de Lima, dá vontade de rir. Na realidade aquilo tem pouco de Corbusier. Tem todas as medidas do Corbusier, do Modulor, mas, formalmente, é Walter Gropius.

PG – Quem começa a falar pela primeira vez, nos anos 50, é o Nuno Portas e depois pegam-lhe na casa Honório de Lima e dizem que ele é Corbusiano. Há um artigo editado numa revista pelo Manuel Fernandes, foi colega naquele grupo do 1º Congresso, e ele diz que o Viana era obcecado pelo Corbusier e, depois, há quem diga que até os óculos que ele usa eram os do Corbusier. Não têm nada a ver, os do Corbusier eram redondos e os do Viana eram rectangulares... É claro que toda a gente, quando ia trabalhar com o Viana de Lima

- e o Sérgio Fernandez é uma dessas figuras - sabia que era obrigatório saber as tabelas do *Modulor* (a vermelha e a azul). Mas acho que aquilo não passa de uma proporção e uma forma de ele poder controlar a escala e de organizar.

BN- O *Modulor* foi feito em função da figura humana. Não era tão impessoal assim, tinha como origem o corpo humano e o usufruto do espaço de habitar.

PG- Sim, claro. Mas depois foi posto em causa, mais à frente. Aquilo em que eu me baseio, é: ele teve, nas primeiras fases de ensino, o Marques da Silva, que teve, por sua vez, influência da *Beaux Arts* que eram todos clássicos e obedeciam aos traçados renascentistas, e as proporções estão lá todas. Ele ensina as promoções e o Viana é uma pessoa de proporções. A casa Honório de Lima tem proporções. A casa Rocha Gonçalves tem proporções. Depois, quando entra o *Modulor*, acabou o espartilho, digamos assim. E todos os arquitectos, o Siza, o Souto Moura, têm proporções. Os cozinheiros têm os segredos de cozinha, o ingrediente X, Y, e eles também o têm, de certeza, porque não é só intuição.

Agora, que [esta casa] tem uma janela que é Corbusier, tem os materiais Corbusier, ... os materiais estão quase aqui neste efeito nativo (os afloramentos e a relação com a natureza, que ele procura ancorar, enraizar toda a obra), e depois introduz uma coisa que é a cor. E tem outra coisa, além da cor, que é o desenho do jardim, que até então ninguém desenhava.

BN- O arquitecto Távora também aplica a cor na Quinta da Conceição, e em Ofir.

PG- De maneira diferente. O Viana usa laranjas, azuis, variações de azuis. Dizem que isto é neoplasticista. Eu acho que não. O neoplasticismo é racional e tem cores primárias, o Viana varia. Eu acho que ele introduz aqui a dimensão da cor, e é uma coisa muito própria, há poucas pessoas a usar.

BN – Não podemos ver um bocado disso na lógica que resulta na 3ª via, integração das artes, da escultura, da pintura,...

PG – Sim, mas isso é a formação dele. Ele, quando entra nas Belas Artes, estão presentes os 3 cursos (Pintura, Escultura e Arquitectura), e tem outra que é a arqueologia. Nos anos 60 ele vai dar estaleiros, ele era muito operativo (ele e o Rogério de Azevedo), mas para mim a cor é uma revolução, porque, normalmente, os planos da arquitectura são muito estáticos, são volumes muito secos e a introdução da cor gera profundidades distintas, e quando olhamos para o alçado principal, acho que há uma simetria, do alçado, assimétrica. Há um vão principal, há uma janela da sala que assume o eixo da casa. Na Maria Borges também há uma janela que tem a função de charneira e que tem uma presença forte no eixo da casa e, depois, vão variando as composições do alçado, com vãos de um lado, janelas do outro, com cor, para dentro para fora, e gera tal dinamismo, que eu comparo entre o cubismo analítico e o sintético. Um é mais estático, e outro é mais dinâmico.

BN- E o Viana, afinal, tem aqui uma série de temas numa só obra...

PG- Sim, sim, ele não fica cristalizado. Ele pode ter influências do Corbusier, tem influências do Walter Gropius, tem influência do Mies, tem influência do Alvar Aalto, tem influência do Frank Lloyd Wright (que ele faz nos anos 60 uma estalagem muito interessante para Vila Nova de Cerveira, no monte, com estruturas redondas, que é pouco conhecido. Ele faz intervenção, nas estruturas, no Convento em Cerveira. Há coisas interessantes e coisas

menos interessantes, mais agressivas).

BN- E é curioso que ele seja um seguidor do Corbusier, a arquitectura que ele devia fazer é uma arquitectura de “tábua-rasa”, e, no entanto, ele consegue, com muito equilíbrio, relacionar esses princípios com o sítio, ter a reminiscência do moinho, ter a reminiscência do Inquérito, ...

PG- Pré-Inquérito.

BN- Sim, exacto, a “lição” do Inquérito, que ele faz isto antes, o que ainda é mais curioso. Eu falo da mensagem e da sensibilidade do Inquérito.

PG- Ele apercebe-se porque estas casas que ele faz na marginal, provavelmente, até com influência do Raul Lino (poderá ser, efectivamente), mas não deixa de ter a influência local, que ele diz mesmo na memória descritiva que são materiais locais, que tem que ser barata e tem que ter uns espaços mais contidos, etc. O modutor aqui é uma fonte de trabalho.

PG- O moinho faz parte da obra, está associado à função, ao movimento.

BN - Ele não é só um artefacto.

PG- Ele funciona, ele é reutilizado. Ou seja, os princípios de restauro contemporâneos, estão aqui. “Há edifícios vivos e edifícios mortos”. Os edifícios vivos são os que conseguem manter o uso no tempo, depois há aqueles que morrem e é preciso dar-lhes uma função. E, efectivamente, o Viana de Lima acaba por lhe atribuir uma função. Ou seja, não é uma corrente mais popular, e que seja valorizada pela maior parte, mas é por outros.

(a visita à casa inicia-se, e alguns dos comentários proferidos até aqui, vão sendo completados pela exemplificação *in loco*).

PG- [O carácter] Internacional, também, está na vegetação, porque ele introduz aqui espécies vegetais que são sempre de cinco continentes diferentes. Aquilo que eu dizia há bocado, daquela simetria assimétrica, é esta janela aqui [fachada Poente da casa], ela está visivelmente a meio, como charneira, de um lado e do outro, depois vai variando as cores (os azuis vão para um lado, o laranja está do outro) e gera o tal movimento (vai atrás, vem à frente), que, de repente, não parece simetria nenhuma.

BN - Porque existe o eixo principal mas depois existem..

PG - Subtilezas que nos vão distraindo, porque, o ser Humano, na primeira observação, vê o geral e depois é que vai observando o pormenor.

BN- E depois ele estuda, também, muito bem a integração da casa e a abertura dos vãos..

PG- Em função dos usos interiores. E depois lê-se o efeito colaborante. O terreno é longitudinal, um rectângulo, e ele dispõe os volumes, também, de uma forma paralela, ao campo, ao mar, à estrada. A grande linha de força que ele faz e depois desloca a casa nessa orientação Norte/Sul.

BN- Mas o que é curioso é que naquele primeiro desenho ele virava a casa mesmo de

frente para o mar...

PG- Porque, provavelmente, é a vista lá de cima.

BN- Aqui, em termos de implantação não se verifica essa força (virando a casa pelo tipo para o mar), mas a quebra que ele faz aqui, na ligação entre o Moinho e o corpo rectangular, permite que esta parte da casa [a fachada longitudinal que se vira agora a Poente] se projecte no mesmo sentido, de anteriormente. Se fizer, no fundo, o estudo da organização e métrica dos espaços, este espaço [da sala de estar] tem uma força que o projecta perpendicularmente ao terreno e não na sua longitudinalidade.

PG- Esta casa tem aqui um efeito interessante, entre outras coisas. A particularidade do fenómeno modernista está nos espaços de transição. Nem são interiores, nem são exteriores. Esta varanda alpendorada (alpendrada, como alguém diz), isto é um espaço interior/exterior. Está numa zona “em trânsito” e que, de repente, no interior, nós temos uma interpretação do volume dum paralelepípedo com uma força vertical, mas, se abrir a janela, de repente, expande-se e essa força vertical e passa a ser horizontal. E o jardim entra no interior da casa.

BN – Faz lembrar o Frank Lloyd Wright, com o prolongamento. A arquitectura pára num determinado sítio, neste caso é na varanda, mas há um prolongamento que é potenciado pela vista, pelo enquadramento da paisagem na janela...

PG – ...que depois é potenciado pelo Philip Johnson, com a *Glass House*, em Nova Iorque, onde a casa de banho é o único espaço fechado e que é uma casa que vive, essencialmente, por causa da relação que tem com o exterior.

Enquanto, aqui [na fachada Poente], a relação é vertical, do outro lado é o oposto, é horizontal, e daí as janelas. Aqui, a recepção do sol e a relação dos vãos com os espaços, mais uma vez, do interior é muito objectivo. É uma relação muito forte entre interior e exterior.

BN- Em termos visuais, e mesmo em termos de comunicação directa, nas entradas (por há a entrada principal, mas há outros pontos de acesso à casa), portanto, a comunicação com os espaços externos é facilitada. Não obstante, depois eu olho para este alçado [alçado Poente] - ele recebe imensa luz solar - à partida seria de esperar um espaço muito quente, no interior.

PG- E é quente.

BN- Mesmo com as janelas do piso térreo? Ela faz com que o ar circule.

PG- Sim, ele gera, depois, tem estas ventilações transversais. Não são janelas pequenas, e podem gerar, entre uma e outra (porque estão orientadas no mesmo sentido), ou então, com a outra do outro lado (pode estar o vidro aberto e pode estar a ventilar).

BN- Há sempre a possibilidade de haver aqui um atravessamento de ar, depois a casa cresce, no interior...mas isso faz parte da consciência natural dele.

PG- Sim, mas isso era um objectivo. A ventilação, depois há zonas mais frescas, que estão em sombra (enquanto, aqui, provavelmente, muito quente no Verão, depois temos a outra esquina, ali, que é mais recolhida e mais recatada). O alçado Norte é, praticamente, todo

fechado (mas em contrapartida tem a textura, o granito).

BN- E é comunicante com a envolvente em pequenos apontamentos e, portanto, ele acaba por valorizá-lo de outra forma. E aquela estrutura, faz parte da casa?

PG- Faz, aquilo é um depósito de água. E como não aparece no projecto, eu acho que isso foi posto posteriormente. E depois tem uma coisa que é: a infraestrutura, a água, os tubos saem da cozinha, vão à cobertura, saem na cobertura e descem na casa de banho, e não há mais infraestruturas. O Corbusier fazia a mesma coisa (os tubos saem à cobertura e descem no sítio). Evita problemas, pois amanhã é preciso substituir o tubo e, rapidamente, desmontam. Esta intervenção e a garagem são de 1957, são posteriores.

Este alçado [Nascente] tem cenários de vários níveis, e também tem umas assimetrias. Um vão e depois tem aproximações, que ele também joga, aqui, com os caixilhos (o caixilho azul tem um nível), depois tem as texturas (este remate do 1º piso, e o de cima, se repararem tem texturas diferenciadas).

Voltando outra vez à casa de Ofir, a casa é feita em quatro meses. Ela começa aí em Abril e termina em Julho, ou Agosto. As fotografias que existem, são do dia da inauguração da casa. A casa é feita em quatro ou cinco meses, contrariamente aquilo que se possa pensar. As janelas foram feitas nem ainda a obra estava pronta para receber as madeiras, de tal forma que, agora quando estiveram a arranjar a casa, as madeiras, para as tirar, foi um fim do mundo, porque a madeira, entretanto, cresceu e a humidade... E foram cópias de uma outra casa que está ao lado. Há aqui esta fotografia interessante [fotografia da visita de Távora à casa das Marinhas em construção]. Isto é o moinho, esta é a casa (nós vamos passar ali no corredor), este é o Távora e aqui está a sombra do Viana, que é ele que tira a fotografia. Isto era um período em que eu acho que eles funcionaram os dois.

(A visita prossegue no interior da casa.)

PG- Hoje não está sol, mas quando está sol há uma marca forte na parede. Entra o sol por ali e vê-se o tal efeito da verticalidade e de movimento. (...) Os espaços têm sempre uma dupla função. Isto é uma zona de arrumos, é um arquivo, uma biblioteca, isto são armários, prateleiras que nunca foram ocupadas [nas zonas de transição]. E é o tal espaço fluído [chegando à torção na sala], todo o cuidado do desenho e o tal efeito da ventilação. E o tal efeito da circulação (ali a porta, ali outra porta), o movimento na diagonal, da *promenade*.

BN- Depois é incrível ele fazer este movimento com o auxílio do mobiliário que, ainda para mais, é super integrador...

PG- Nós temos a noção do todo, do espaço, e sabemos que há divisões mas, ao mesmo tempo, temos recantos...

BN- Depois não é uma coisa muito agressiva porque há uma passagem por cima do armário que permite a comunicação dos espaços.

PG- E depois são as histórias que a casa conta. O mobiliário, as peças, os artigos, as coisas, mesmo que a gente não goste muito do Viana,...eu não me canso de falar nesta cadeira, que eu acho interessante, porque não deixa de ser a síntese do trabalho que ele faz aqui na casa. Aqueles bancos são uma fusão das duas interpretações, do desenho, em si, do fenómeno modernista e do processo artesanal. O tempo é produzido no Ribatejo, ou Alentejo, ali numa

zona de junco, que é um processo absolutamente artesanal, mas depois a estrutura é um cubo de 43cm.

BN- Isto reflecte o desenho do espaço e tentar perceber como é que ele, de seguida, vai ser usado. E o desenho da mobília tem um impacto muito importante nisto, porque, se não existisse esta estrutura [na cozinha, do armário da sala], isto era um espaço perfeitamente banal, igual a tantos outros, no fundo.

PG- Mas ele é dinâmico, e depois tem umas janelas que abrem...

BN- Há uma permeabilidade visual, entre os espaços. Não é uma organização rígida, de separação física absoluta entre pisos e entre zonas da casa.

PG- Podia fazer outro quarto aqui em cima [no *mezanine* da sala]. Ninguém, no seu juízo perfeito,...abria ali uma porta e fazia aqui um quarto, por cima da sala. A sala já é simpática e, portanto, funcionava. Não. Como é para ele,... Ontem estive cá o engenheiro e achei curioso, a forma como ele abordou... *“a casa é de 53 e tal, mas o REGEU já estava em funcionamento, portanto, esta construção não podia ser licenciada.”* Pois não. Não podia, porque, de acordo com os dimensionamentos, esta casa é uma bocado clandestina. Só depois de 51 é que foram implementados os pés-direitos mais contidos. E, portanto, este pé-direito aqui funciona, um bocado, como um processo de trânsito entre uma coisa e outra. E não deixa de ser um pequeno palacete. Um micro palacete.

BN- Porque a questão não está só na escala. O problema é a forma como a própria monumentalidade, e a escala, e a dimensão depois são transportadas para o projecto. Aqui, a forma como ele integra a área, com o mobiliário, com as aberturas, faz com que os espaços pareçam fundir-se...

PG- É um só.

BN- Depois, é engraçado que a cozinha é um dos espaços onde se nota mais a presença do Corbusier. Uma cozinha muito utilitária...

PG- Muito funcional.

[Subidas as escadas]

PG- Na altura dos congressos, há troca de faxes e aparecem como: Vai o Viana e mais um. Esse “mais um” é o Távora. Não é o Távora que leva o Viana, é o Viana que leva o Távora. Há uma série de reuniões até 59. E há correspondência de troca entre ele e o André Wogenscky, que também era ele que preparava as coisas para o Corbusier, e que discutia com o Viana algumas coisas. Não quer dizer que as coisas não fossem preparadas cá em Portugal, em conjunto, mas depois quem se correspondia com ele era o Viana. O Viana podia não escrever tão bem como o Távora, mas quem era a figura, era o Viana.

[Sobre os quartos]

PG - É tudo muito espartano. Tudo muito simples. Vou mostrar a relação do fenómeno da metamorfose dos espaços. Estamos num quarto, perfeitamente contido e, depois [abrem-se

as portadas internas de madeira], o quarto deixa de ser quarto e passa a ser um *mesanine*, que faz parte da sala. Depois tem esse ponto de fuga. É um “quadro” que está na parede.

E ali acontece a mesma coisa. Se eu abrir aquelas janelas [as janelas do escritório] este espaço, onde sentimos este fenómeno mais vertical, de repente a casa estende-se para os lados. Tudo muito sensorial. Eu acho que isto não é ao acaso, e por isso é que eu digo que esta casa é pensada e repensada, e é muito sensorial.

BN- E parece outra coisa. Pela relação tão aberta entre os espaços, e depois com este pormenor da portada, isto é um quarto mas podia ser outra coisa qualquer, porque à excepção da planta (onde ele atribui o espaço a um quarto), em termos de configuração espacial, não existe aqui nada que torne forçoso que se use este espaço como um quarto. Podia mesmo ser uma extensão da sala.

PG- Depois, há toda uma outra pormenorização que é material. As madeiras estavam boas. Esta madeira é macacaúba (macacaúba é uma madeira que hoje não existe). Não apodrece, porque é tóxica e tem muita densidade de fibra, enorme, o que faz com que os bichos não penetrem. Para além de ter um primário muito bom (porque elas foram todas descascadas, e restauradas), não estavam podres e permitiu saber se haviam sido feitas novas aplicações. Não. As madeiras são as mesmas. A forma como ele trabalha, isto é a diferença, o efeito da arquitectura que funciona como um todo (é que não estou a falar só da composição, da gramática, de todo um conjunto de produções, de composições, de alçados, etc), temos um capítulo que é a cor e os materiais. Os materiais estão aqui, são os mesmos, a casa foi toda restaurada...

BN- E mesmo o resto da casa, em termos construtivos, ela sempre funcionou bem?

PG- Muito bem. Em cima só substituímos esta tela, uma tela mineral, e tinha uma textura interessante, que era alcatrão e agora ficou uma tela mineral).

BN- E em termos de isolamentos e impermeabilizações, como é que isto se resolvia? Porque não havia os regulamentos que há hoje.

PG- Tem aqui um pormenor. As janelas têm todas um pormenor de controlo. Hoje mete-se uma borracha, e ele cria ali um negativo que faz a mesma função da borracha. Ele tem este cuidado. Isto é tudo uma delicadeza, em todos os pontos ele pensa em muitas coisas. Ele já pensava um pouco mais à frente. Houve aqui as questões do vento e do isolamento. É um pormenor e não se vê, e se vê é muito raro.

(Já no exterior, novamente no jardim)

PG – A relva era uma mistura de trevo, gramão. Ela varia conforme a época do ano. Agora está seca, depois fica verde. Tem flores, papoilas.... É dinâmica e não é estática, aquele efeito só da relva, e eu acho que era esse o espírito da casa.

BN- A casa é o organismo vivo que partilha do que tem à sua volta. E depois, uma vez levantou-se uma questão sobre o Raul Lino e apetece-me levantar aqui também. Não saber, a dada altura, onde é que pára o quê. A casa não de uma implantação agressiva, contrariamente ao que possa sugerir. Se é a casa que se prolonga na natureza, se é a natureza que entra na casa.

PG- Vice-versa. Eu termino o meu trabalho que faço, precisamente nisso: a casa sempre esteve aí. E depois termina com um poema do Álvaro de Campos que eu acho que sintetiza o espírito do Viana, que é o guardador de rebanhos, que fala que ele saboreia, e no fim de saborear ele sente-se feliz.

(13/08/18)

Sérgio Fernandez- Eu creio que a arquitectura portuguesa, até pela própria situação geográfica sempre esteve num extremo, e o românico, o gótico, sempre chegaram cá com algum atraso, o que não quer dizer que não tenham tido, depois, expressões com qualidade e até, provavelmente, digamos, com alguma autonomia. A questão do nosso atraso em tempo, acho que é capaz de ser mesmo justificável. Estamos um pouco numa ponta do mundo...

Em relação à arquitectura portuguesa e do século XX, nós tivemos, no princípio do século XX, uma quantidade muito significativa de arquitectos que complementou a sua formação lá fora, designadamente, em Paris e Itália e isso deu-nos uma sabedoria com carácter “internacional” (porque esta coisa da arquitectura autêntica tem muito que se lhe diga. Não é assim, nunca, tão autêntica, mas deu-nos muitos ensinamentos). Figuras como o Marques da Silva, como o Ventura Terra, e outros desse tipo, foram beber lá fora muita coisa do que se fazia e, no caso, por exemplo, do Marques da Silva, é muito engraçado ver como há uma certa racionalidade, por exemplo, no edifício dos Armazéns Nascimento, na estrutura. Tudo isso são coisas que vêm muito mais lá de fora. Mas para nós, essa coisa de vir lá de fora, é um pouco estranho porque existe uma troca permanente. Embora aquilo a que se chama a globalização agora seja mais evidente e mais normal, porque os meios são completamente diferentes, sempre houve muita troca de informação, portanto, nós tivemos uma série de gente que tinha uma formação bastante cosmopolita, digamos, e que o regime, quando se instaurou, utilizou “à grande e à francesa”, porque o regime (que, aliás, se auto intitulava “Estado Novo”) tinha que dizer que era novo, e para dizer que era novo, tinha que contrariar tudo o que tinha feito a República, que era bastante, entre aspas, pelo menos, “nacionalista” nas suas expressões. E o regime fez uma quantidade de obras modernas de nível, perfeitamente, racional e muito apoiado nessa gente que teve essa formação. Isso foi andando, até que o regime se sentiu suficientemente sólido, e mais do que isso, suficientemente acompanhado pela evolução da 2ª Guerra Mundial, que entretanto tinha deflagrado, e tinha, numa primeira fase, os países do eixo, a Alemanha e a Itália, que eram apoiados pelo regime. Embora, não explicitamente, porque o regime se vangloriava de ter uma aliança mais antiga com a Inglaterra, que estava do outro lado, (portanto, não podia ostilizar isso), mas, na prática, o regime era absolutamente apologista do regime fascista e do regime nazi. Até 1940 e pouco, a 2ª Guerra estava a vencer-se do lado desses países, o regime sentiu-se completamente seguro, estabelecido -, já tinha lançado as bases -, e foi altura de dizer “alto lá, agora vamos fazer como deve ser”, isto é, monumental, nacionalista, nas grandes obras, “e depois vamos fazer pequenino, amável”, mais do que amável, modesto, etc, nas coisas pequenas. E tudo o que se fez, o pouco que se fez, por exemplo, em habitação, eram as casinhas, os telhadinhos, as andorinhas cá fora. Fez isso tudo nessa perspectiva, mas, sobretudo, na perspectiva de fomentar a habitação privada, a habitação individual. Não a privada, mas individual. Eles não queriam cá nem muitos ajuntamentos, nem muitos interesses comuns, porque isso significava uma concepção completamente diferente.

Bruna Nunes- E é aí, também, (no aproveitamento político dos arquitectos que vêm do exterior) que entra a inspiração do Raul Lino.

SF- E aí o Raul Lino, que tinha tido um papel, pelo menos, potencialmente importante naquilo que era o estudo das raízes da arquitectura portuguesa (e era um homem culto, etc,

formado na Alemanha, diga-se de passagem), teve um papel muito importante de apoio ao regime. Não se discute, ou pelo menos eu não discuto, a qualidade profissional, como arquitecto, do Raul Lino, tem obras belíssimas (tem outras que nem tanto, mas enfim, isso todos tinham e todos temos). É um homem perfeitamente capaz, mas enveredou, completamente, pelo apoio a esta política do governo, tanto que foi nomeado, creio que durante bastante tempo, a presidir as comissões de estética.

BN- E também na Direcção dos Monumentos Nacionais.

SF- Exactamente. Designadamente, as comissões de estética não eram mais do que uma censura (havia as censuras nos jornais com um risquinho vermelho, e havia a censura nas câmaras que era exercida pelas comissões de estética que, portanto, encanavam para aquilo que se dizia ser nacional). Isso manteve-se durante os anos 40, com a Exposição do Mundo Português, na qual participou Raul Lino, e na qual participou, directamente, o Salazar, riscando, fazendo desenhos. Eu era muito pequeno mas lembro-me do sucesso que foi. Foi uma coisa louca. Foi um sucesso em todo o país e consagrava essas coisas da História, a chamada História da Mãe Pátria, com este peso que isto tinha, e Raul Lino participou largamente, como é evidente.

Quando a Alemanha e a Itália perdem a guerra, Portugal, e logo por azar, também a Espanha, ficam sozinhos, completamente isolados e, digamos, sempre houve arquitectos que discordavam desta orientação mas não eram tantos como isso, porque mesmo os que discordavam, às tantas, por necessidades, se calhar, até de trabalho (e por hábito), engrenaram com alguma facilidade nesta coisa. Os arquitectos, eram, e eu não sei se não continuam a ser, bastante incultos e, portanto, não era uma coisa que os afligisse muito (eu creio que, apesar de tudo, agora há uma outra consciência, apesar de com outros defeitos, mas enfim). Como consequência disso [desse isolamento], o regime ainda se fechou mais. Não era tanto como se diz, que não havia livros, que não chegavam livros: chegavam alguns (quando o Viana de Lima morreu, eu tratei da biblioteca e ele tinha muita coisa que, em princípio, não era assim tão normal. Ele estava ligado a muita coisa moderna, mas não era hábito, nem era normal, e era difícil)

BN- Mas o Viana de Lima, também, tinha ali aquele contacto com os CIAM.

SF- Tinha, mas isso já significava uma capacidade de abertura. As coisas eram muito rígidas, mas não eram coerentes. Havia umas folgas. O Viana de Lima fez, em 39, a casa Honório de Lima que é o mais moderno, no meio onde se estabelecia. Claro que aí havia um factor, é que o sr. era um capitalista brasileiro, e isso dava-lhe, apesar de tudo, não só capacidade, dava-lhe, naturalmente, outro grau de exigência que as pessoas aqui já nem tinham.

O regime fecha-se mais quando eles perdem a guerra, e isso tem como consequência que os arquitectos interessados na modernidade, interessados no progresso, preocupados com as questões sociais, etc, se empenhem, ainda mais, na luta pela modernidade e daí surgem, em 46 e 47, a formação do ICAT e do ODAM. No fundo, era já uma espécie de plataforma de discussão, independentemente das pessoas que lá estavam (e está lá tudo. Praticamente todos os arquitectos bons, os arquitectos modernos, os arquitectos interessados na modernidade estavam lá todos).

BN- ...que formam a nossa base de referência.

SF- Exactamente. E mais do que isto, significa que há uma plataforma de entendimento,

que é uma coisa muito importante. Em 46, o ICAT em Lisboa, em 47 o ODAM aqui, e, em 48, o regime resolve fazer um congresso com a ideia absoluta de que ia mandar naquilo e de que do congresso sairia uma espécie de consagração do que eram os seus princípios. Aquilo começa com grandes parangonas (o ministro das obras públicas diz, até, que Salazar é o maior arquitecto e engenheiro do país, enfim, coisas assim deste teor), mas tem logo uma facada inicial: é que os congressistas ameaçam vir-se todos embora se as comunicações forem censuradas. Na prática, eu diria que a maior parte das comunicações, por questões de consciência, ou de má consciência, são, razoavelmente, abertas ao progresso, mesmo aqueles que colaboravam directamente [com o regime], e estavam na organização, etc. Era irresistível, porque, realmente, não havia outra hipótese e, portanto, o congresso sai vitorioso, se é que se pode chamar assim, na afirmação da arquitectura moderna. E arquitectura moderna era aquela que continha, não só, uma mensagem formal claríssima - e eu vou resumir, moderna, Corbusier, porque era isso, na prática -, mas uma proposta, também, de carácter técnico, de tudo o que são as técnicas de construção, também muito claras. As casas não têm que ser feitas, outra vez, de paredes de pedra, há muitas outras possibilidades, e isso tudo tinha uma raíz que eu, depois, diria que se viria a verificar, que era de ordem social. Toda aquela teoria do Corbusier, e tudo o que se fez à volta, eram no pressuposto de que isso iria garantir o bem estar para o maior número, o bem-estar “mesmo”.

BN- ...uma arquitectura direccionada para a sua função primordial, e uma preocupação central de fazer boa construção com os meios disponíveis.

SF- Exactamente. Portanto, digamos que isto teve como adeptos todos esses arquitectos, dos mais interessantes, e é engraçado que arquitectura e política naquela altura, nos anos 40/50 (nos 40, fundamentalmente), tinha uma correlação directa com a política. Os bons arquitectos, os arquitectos mais progressistas, eram todos, politicamente contra o regime, quando não eram do partido comunista (porque já existia partido comunista, que era a única organização que havia). Uma excepção que eu conheço (deve haver mais), era o Januário Godinho que era aquele que menos se definia politicamente e que, depois, também enveredou (nos tribunais, etc, por aí fora). Perdeu imensa qualidade, a qualidade que tinha, ao serviço do regime, já, até, muito depois de 48.

Depois há coisas pelo meio. Há a questão do Brasil. Como o nosso contacto com a Europa era difícil (por várias razões, não era fomentado nem facilitado o contacto, nem as viagens, nem nada disso, e, além do mais, nós éramos um país miserável e a Europa era muito cara para nós), e o regime tinha uma fraqueza. O Brasil era uma espécie de filho pródigo, era a colónia que nos prolongava, e a arquitectura moderna chegou aqui a Portugal, fundamentalmente, via Brasil, porque os contactos com o Brasil eram mais difíceis em termos de viagens, mas em termos de troca de livros e de coisas, era muito mais fácil. As primeiras coisas que se fazem são muito brasileiras, e ainda bem que são (há aquela exposição célebre que se chama “Brasil Builds”, e havia um livro, que era conhecido pela “nossa cartilha”).

BN- Então é nesse contexto que se fala na relação de Lúcio Costa e Távora.

SF- Lúcio Costa era uma personagem - fisicamente, não se parecia nada, mas -, era uma espécie de Távora de lá. Era muitíssimo parecido. Era um homem cultíssimo, de uma sensibilidade espantosa, era uma simpatia absolutamente inextinguível e uma das vezes que o Lúcio Costa veio cá, eu acompanhei-o, fui com ele passear para o interior, para Bragança, e fiquei boquiaberto porque ele conhecia as nossas aldeias bem melhor que nós.

BN- E ele também se relacionava com o Keil do Amaral, certo?

SF- Sim, mas o Keil do Amaral é outra personagem bastante semelhante. A arquitectura moderna foi, assim, um deslumbramento, mesmo deslumbramento, com o que isso tem de bom e mau. E os arquitectos, começaram a fazer todos - esta gente que tanto lutou por isso - arquitectura moderna, tão moderna e tão parecida com a de lá de fora, que deixou de pensar em Portugal. E começou a fazer uma data de coisas das quais os próprios arquitectos bons e modernos se aperceberam, que, se calhar, não era o que nós devíamos fazer. E é aí que surge o Keil do Amaral (lançando a ideia do inquérito), e que surge, também em 47, aquele livrinho do arquitecto Távora (*O Problema da Casa Portuguesa*), que é muito engraçado, porque o livro luta por uma arquitectura moderna, mas chama a atenção para a necessidade de ela ter raízes. Faz-se o inquérito (eu fiz o meu curso metido no inquérito até aos cabelos que ainda tinha) - eu não participei no inquérito, propriamente, mas, evidentemente, o meu trabalho de fim de curso foi partir para uma aldeia e ficar lá um ano a ver o que é que se podia fazer, porque tinha de ser.

BN- Vocês foram imbuídos desse espírito. Qual o impacto dessa experiência?

SF- Completamente! Foi e é muito interessante, porque eu creio que aprendemos todos bastante. No meu caso, foi uma **experiência que me guiou para toda a vida, porque aprendi a importância do contacto com as pessoas, a importância de conhecer as pessoas**, não é só contactá-los. Para fazer seja o que for, ter conhecimento profundo, e essa experiência, em Rio de Onor, foi realmente espectacular. O inquérito, de facto, chamou-nos um pouco à razão, e eu não diria tanto, como depois foi usado, em relação à expressão dos materiais, ao desenho das coisas, etc. **Mais, acho que era um problema de adequação da escala, de uma certa amabilidade da arquitectura que nós sempre tivemos;** uma certa dose de realismo porque esse movimento moderno exacerbado e deformado, em nós (ainda por cima num país que não tinha estruturas de construção tão apuradas como lá fora), começou a ser uma espécie de pastiche mais ou menos tolo (agora não era estilo antigo português, era estilo moderno, ou qualquer coisa).

BN- Parecia que seguíamos uma espécie de catálogo de arquitectura, novamente.

SF- Exactamente. É mais ou menos isto. Na nossa história, nós andamos sempre para trás e para a frente.

(10/09/2018)

SF- Havia uma luta em prol duma arquitectura moderna, e não da arquitectura convencional que o Estado Novo tentava impor. Havia uma luta, não direi generalizada, mas, onde estavam empenhados, talvez, os melhores arquitectos. E fizeram uma série de coisas. As obras do Losa, as obras do Viana de Lima, etc., são um bocado o retrato disso. E foram esses mesmos arquitectos (por acaso, nem Losa, nem Viana de Lima), os arquitectos mais envolvidos na modernidade (estes dois não, mas por mero acaso, porque estavam envolvidos nessa luta), que acharam...isso começou a vulgarizar-se, o moderno. E a vulgarizar-se em termos que os arquitectos mais conscientes começaram a pensar que não corresponderiam nem às nossas necessidades, nem aos nossos hábitos, nem às capacidades construtivas que tínhamos, etc. Para dar um exemplo muito elementar, por exemplo, as coberturas planas não sabíamos tratar muito bem aquilo, nem tínhamos materiais. Os grandes envidraçados, que eram adoptados a torto e a direito, sem critério nenhum...era preciso rever um bocado isso para que a arquitectura moderna fosse uma arquitectura, feita com consciência, com conhecimento do nosso próprio modo de ser, e de fazer. E foi lançada a ideia de um inquérito

para encontrar as raízes daquilo que poderia ser uma arquitectura nossa. Não era para a copiar, de maneira nenhuma, nem era para alimentar a ideia que o Estado Novo tinha, que havia uma arquitectura portuguesa, folclórica, e não sei quê, era, exactamente, o contrário. Era para arranjar raízes sólidas que, de certo modo, pudessem respaldar uma arquitectura contemporânea de qualidade.

BN- E isso já depois do Congresso de 48...

SF- O Congresso de 48, digamos, que é anterior. Porque o Congresso de 48 foi a declaração aberta e vencedora, digamos, de que não fazia sentido continuar a fazer arquitectura de pastiche, “estilo isto” e “estilo aquilo”, porque não tinha razão nenhuma. Por um lado lutava-se pela modernidade e lutava-se contra uma arquitectura de cenário, que estava completamente deslocada no tempo (umas arquitecturas mais ou menos barrocas). Até havia um estilo, começou a chamar-se Português Suave que era a marca de tabaco mais barata que havia, e mais vulgar, porque aquelas volutas, aquelas coisas todas que correspondiam aos desejos do Poder, depois começaram a ser muito caras e começaram a ser feitas em cimento, em vez serem feitas em pedra, etc.

BN- Também se dá a decadência da construção moderna do Estado Novo.

SF- É porque não era possível. Começou a ficar mais caro, etc. Foi contra isso que o congresso se expressou, claramente. Contra isso e contra, fundamentalmente, eu diria que nem foi tanto, embora, o reflexo, ao nível da forma tenha sido definitivo, foi fundamentalmente ao nível da consciência de que a habitação em Portugal estava limitada a um sector endinheirado e pouco mais, que as questões da habitação em Portugal eram gravíssimas, que era preciso fazer habitação para muito mais gente, que era preciso que o Estado interviesse, etc, e isso só se fazia se se encarasse a habitação colectiva, se se encarassem meios de produção até standardizados, essa luta foi vencida. E daí para a frente, eu diria que do congresso para a frente, é que a modernidade começou a fazer-se, também, com uma certa inocência e um certo descontrolo.

BN- Mas, mesmo a nível internacional, sentiu-se uma generalização um tanto perigosa e desvirtuada dos princípios e intenções da arquitectura moderna que o Corbusier havia pensado.

SF- Da arquitectura que se limitava a, superficialmente, reproduzir coisas modernas, Porque o Corbusier, a maior parte destes arquitectos nossos são Corbusianos completos. Não foi o Corbusier que foi posto em causa, o que foi posto em causa foi uma imitação ordinária, digamos.

BN- O que é posto em causa, são as interpretações posteriores daquilo que o Corbusier dizia, e eu até digo, que ele tinha pensado. Tanto que nos CIAM se iniciou um processo de reflexão sobre a arquitectura moderna e as suas novas direcções, porque se observou um desfasamento entre a sua base de fundamentação e a dificuldade e a lógica da sua aplicação generalizada.

SF- Exactamente. O próprio CIAM começa a dar mais atenção à importância dos centros históricos, à importância da História, etc, que também é uma crítica interna, até chegar ao último, em que se dissipou o CIAM.

BN- E é aí, e posteriormente, com o TEAM X que uma profunda mudança no carácter e, talvez, até, de linguagem arquitectónica se começa a estabelecer.

SF- Estas coisas da linguagem, que são as mais visíveis, não sei se são as mais importantes. Eu acho que é muito mais uma questão de atitude do que linguagem e de interesse de carácter mais amplo, mais de âmbito social. Claro que a linguagem vem atrás.

BN- Mas a linguagem é variável de acordo com o indivíduo que faz a arquitectura. É nesse sentido que eu falo da linguagem.

SF- Porque diz-se: “O inquérito mudou a linguagem”. Realmente mudou a linguagem, mas mais do que a linguagem, mudou o significado das coisas e, portanto, tem um carácter um pouco mais profundo do que só a forma.

BN- Isto é, o assumir de que propostas diferentes de arquitectura, partindo do mesmo pressuposto e da mesma base tecnológica, mas adaptada aos diferentes contextos, resulta em arquitecturas igualmente modernas, por serem do seu tempo, atentas às condicionantes dos sítios e às condicionantes sociais e culturais. Depois nas semelhanças que se identificam entre, por exemplo, a arquitectura do Alvar Aalto, ou do Corbusier do betão, pedra e madeira, Távora, Viana de Lima que vêm a fazer uma composição arquitectónica que inclui modernidade e regionalismo, devemos apontar influências ou paralelismos?

SF- Eu acho que esta coisa da globalização de que agora se fala, e que é muito efectiva porque os meios de comunicação são totais, existiu sempre. O que é que foi o Românico, o que é que foi o gótico, senão circulação de informações? Nós estivemos isolados durante o tempo do Salazarismo, mas foi um isolamento, apesar de tudo, que nos era imposto, mas que deixava muitas brechas. Nós nunca fomos os únicos. Aliás, houve vários inquéritos. Houve um inquérito em Itália, célebre, muito semelhante ao nosso, houve um inquérito em Espanha. Era uma espécie de desejo de que a civilização tomou consciência. Não é, assim, agora os portugueses inventaram isto e os outros...

BN- A minha pergunta era no sentido de compreender a velocidade com que se dá o amadurecimento desta ideia de que a arquitectura tem que se reaproximar das raízes, e se essa velocidade acontece mais ou menos de forma equivalente e autónoma cá e lá...

SF- Eu acho que se calhar foi bastante paralela. Portugal, Espanha e Itália acho que foi, relativamente, simultâneo. Não posso garantir isso, mas está incluído na mesma época e...

BN- Depois desses avanços e recuos, o que será mais correcto dizer-se? Que o moderno falhou (ou as suas experiências arquitectónicas), ou que se reinventou?

SF- O moderno, houve uma crítica feroz ao moderno. O moderno é o pai de todas as desgraças. E uma delas, onde ela eventualmente se manifestou mais foi ao nível do urbanismo. Porque aquela questão de acabar com a rua... foi tomada, ferozmente, nem sempre bem. Eu vivo ali na Pasteleira, numa coisa que se chamava Carta de Atenas e que de Carta de Atenas só tem a característica de que os prédios não definem as ruas. Mas depois falta-lhe muitas outras coisas. Não tem equipamentos, não tem espaços condicionados, que a Carta de Atenas, apesar de tudo, pressupunha isso tudo. Houve uma crítica, realmente, muito grande

ao moderno, fundamentalmente, por essas razões, porque acabou por não ser redentor, como se pensava que iria ser e, ao contrário até, destruiu muitos valores,...mas os últimos congressos dos CIAM são uma espécie de tentativa de correcção disso, já.

(13/08/2018)

BN- O arquitecto Alves Costa refere que a arquitectura portuguesa é, por tradição, uma mistura.

SF- Claro. Ele diz isso, eu sei, mas eu também não sei qual é que não é.

BN- No fundo, esta revisitação doutros momentos, doutras épocas, doutros sítios é uma coisa que sempre aconteceu e nós, como portugueses, estivemos por todo o mundo...

SF- Exactamente, e também trouxemos influências...

BN- ...é natural, que tivéssemos trazido uma série de referências e fazia-me um bocado de impressão que, de repente, a partir do século XX isso, aparentemente, acabe e se tente instituir uma ideia de arquitectura a seguir....

SF- Mas não me parece nada de espantar. É um regime totalitário, completamente em abstracção em relação à realidade, portanto, o que interessa é fazer um modelo que eles próprios inventam. E que, aliás, não inventam, porque vão buscá-lo à Alemanha e à Itália. Não inventam coisa nenhuma, mas é uma imposição.

(10/09/2018)

BN- ...Mesmo no contexto de um país muito isolado politicamente, é possível ir vendo numa e outra obra referências de arquitectos internacionais. Falámos de Corbusier, muito depois, surge Alvar Aalto.

SF- Para mim, para a minha geração concreta, na escola, realmente o Alvar Aalto não era uma personagem..a não ser nos últimos anos do curso. Ao passo que o Corbusier começou a ser logo desde o princípio.

BN- Então, qual é o ponto de partida para este contacto com Alvar Aalto?

SF- É o inquérito. Não é o inquérito em si, é a atitude do inquérito que chamou, também, a atenção para a importância de um arquitecto como o Alvar Aalto que era moderníssimo, etc, mas que não era tão estereotipado como aquilo que nós pensávamos, que era fazer “à Corbu”. Portanto, era muito mais próximo da realidade, no caso, finlandesa.

BN- O tal “realismo crítico”.

SF- Exactamente.

BN- Por exemplo: uma obra que me desperta muito interesse é a Casa Sande e Castro (1954) do Ruy D’Athouguia. Para mim, o paralelo com o tipo de composição em planta do Mies van der Rohe vive nessa casa, apesar de do Mies quase só se referir a construção em altura, a arquitectura muito recta e em caixa, e o Ruy d’Athouguia fazer um cruzamento entre intersecção de planos e linguagem arquitectónica mais sedimentada nas raízes locais.

SF- Mas o Mies era, também, uma referência importante. Mas era uma referência que era um bocado longínqua, porque nós não tínhamos capacidade técnica. Era o Mies, Corbusier e o Frank Lloyd Wright. Eram os três. Eu estou a esquematizar muito isto, porque nós tínhamos todos opiniões diferentes, etc, mas eu diria que o que era mais presente era o Corbusier, o Mies e o Frank Lloyd Wright. O Frank Lloyd Wright, havia um sector que era mais... puxava o historicista, e era muito Wrightiano, aliás, o Nuno Portas fez Frank Lloyd Wright, calmamente. O Mies era também uma referência que eu, ainda hoje, tenho atravessado o facto de nunca ter conhecido a casa Farnsworth, que era a casa que eu mais gostava de ter visto. Para mim era uma referência inultrapassável, embora eu seja Corbusiano. Agora, o que o Mies tinha, associava essa pureza, esse limite quase utópico e, aí, a própria proposta da casa, que ao contrário do que se diz, eu acho que não é nada completamente aberta (é aberta, para uma paisagem que a encerra), tanto quanto eu posso pensar, mas era uma espécie de uma arquitectura que nós não íamos fazer, porque não tínhamos capacidade técnica, nem materiais, nem coisa nenhuma. E depois as pessoas, provavelmente, nem climaticamente, nem muitas coisas,...aliás, a casa climaticamente acho que é um desastre. A senhora até lhe pôs um processo, por ser “invivível”.

(10/09/2018)

BN- Sobre a questão de estilo e imposição: por exemplo, nós falamos de arquitectura Corbusiana, depois também se fala de arquitetura internacionalista, e há aqui um certo cuidado a ter, não é?

SF- Eu acho que tem. O Estilo Internacional, de facto, foi-se limitando e acabou, e a *Ville Savoye*, etc, ficaram ali.

(13/08/2018)

Embora, quando se fala de Corbusier, o Corbusier é o símbolo do Internacional, e os CIAM eram isso. O internacional, e o Corbusier é, se calhar, em relação a nós, a mais importante influência que nós tivemos. Toda a gente conhecia o Wright e o Mies van der Rohe - o Mies van der Rohe estava a milhas de distância, porque nem tínhamos tecnologia para nada daquilo, e o Wright estava a milhas de distância porque não nos dizia muito respeito, pelo menos é assim que eu o sinto. Era uma arquitectura, um pouco, demasiado elaborada, demasiado, não sei se requintada, mas pelo menos, demasiado complicativa para a nossa simplicidade.

BN- Por outro lado, o arquitecto Fernando Távora visitou obras do Wright e afirma, numa entrevista com o professor Manuel Mendes, ter nele uma referência de projecto que muito se associa à Piscina das Marés, à casa de Chá, em termos de forma e orientação dos corpos.

SF- Eu acho que a casa de Chá é muito mais Aaltiana do que Wrightiana. E até a Piscina das Marés. O Távora, realmente, ficou encantado com o Wright, mas era um Corbusiano feroz. Agora, ele conhecia no Wright uma capacidade de atenção à História - porque o movimento moderno e o Corbusier foram sempre associados a um corte radical com a História, e isso, para nós, não era lógico. E, portanto, eu por acaso acho que o Corbusier tem essa marca, mas eu acho que nem corresponde à verdade, porque ele não corta nada com a História, conforme se diz, ou conforme ele próprio dizia -, e o Frank Lloyd Wright era, pelo contrário, um cultivar do pormenor do requinte e, até, a maneira de estar, era uma personagem que era muito interessante, mas também, de certo modo, era uma personagem longínqua para nós. Nós nunca teríamos nem dinheiro, genericamente, para fazer qualquer coisa que se parecesse

com aquilo (de andar a fazer tijolinhos com marca não sei quê...).

BN- Portanto, nós vemos estas referências de uma forma subtil.

SF- Sim, não são para copiar. Não é possível. Eu diria que o Wright estava tão longe como o Mies van der Rohe, porque o Corbusier era mais próximo, embora mais gélido, uma arquitectura mais gélida, etc, mas apesar de tudo era uma arquitectura...

BN- Uma arquitectura mais directa na sua mensagem.

(13/08/2018)

BN- E só depois conseguimos identificar Alvar Aalto.

SF- Pode ser uma visão deformada minha, mas eu fiz o meu curso oscilando entre o inquérito e o Le Corbusier, claro que conhecia essa gente, mas eu diria que o Alvar Aalto, descobri-o a seguir ao inquérito, porque o Alvar Aalto passou a ser uma referência absolutamente fundamental porque era o homem que tinha feito arquitectura moderna, da mais moderna, com raízes bem vincadas, lá no sítio. Quando se fala de raízes, tenho sempre medo de que se fale na forma. Não é só na forma, é nos ambientes, é na escala, etc. E, portanto, nós, de repente, descobrimos o Alvar Aalto. Tínhamos o Corbusier, e eu continuo a ser um fã do Corbusier, mas evidentemente fui a correr à Finlândia ver o Alvar Aalto.

BN- A respeito das raízes, porque apesar da associação política que se lhe reconhece, ou por decisão própria, ou por utilidade, certamente, o Raul Lino é apontado como o fundador desta busca pelas raízes, mas eu encontro outros nomes que, ainda no século XIX, já se encarregavam de fazer essa busca.

SF- É capaz de ser, mas o Raul Lino foi o que teve maior projecção. Por exemplo, fez aquela série de livros onde, no meu ponto de vista ele se espetou, violentamente, porque transformou aquilo que era uma investigação num catálogo - já não era fazer à Corbusier, era fazer à Raul Lino...

BN- Primeiro redigiu *A Nossa Casa*.

SF- E depois redigiu as *Casas Portuguesas*. E ele realmente transformou aquilo nuns catálogos e convinha-lhe, e era condicente com aquilo que ele estava a fazer, que era, realmente, de recomendar aquelas “porcarias”. Mas tem uma repercussão. Ainda havia há bem pouco tempo à venda - eu tinha a mania, quando era miúdo, fazia construções de papel -, as casas do Raul Lino impressas em papel, para fazer construções, para fazer montagem. Portanto, ele teve uma repercussão muito grande, e depois estragou-se bastante no poder, para se manter à tona.

BN- Aquilo que eu li sobre o Raul Lino, e fora os comentários que, obviamente, já têm a perspectiva pessoal de quem os escreve, é que, no fundo, o que ele faz acaba por partilhar um bocadinho o espírito do inquérito que é ir descobrir e perceber o que é que é, no fundo, a arquitectura portuguesa.

SF- O que eu acho que o Raul Lino fez, é que foi, eu diria, não sei se é justo, mas acho que foi muito tendencioso. O inquérito foi um pouco ao contrário, foi uma espécie de uma investigação de antropólogo, mais do que de outra coisa, e, portanto, não estabeleceu à partida critérios que limitassem aquilo, e eu acho que o que o Raul Lino faz é uma espécie

da procura do bonito, da procura daquilo que pode interessar. Não digo que ele tenha feito isso assim, deliberadamente, com essa intenção, mas, realmente, o inquérito é muito mais abrangente, e mete tudo, embora tenha ficado muita coisa pelo caminho e nem todas as zonas do inquérito foram feitas com a mesma intensidade e o mesmo interesse, mas acho que foi um trabalho que teve um carácter bastante diferente e que, fundamentalmente, nos ensinou a descobrir um país, e o Raul Lino descobriu aspectos pitorescos do país. Isto é uma simplificação.

BN- Eu coloco esta pergunta porque li alguns comentários e, depois a certa altura pensava que uma vez que fazem a associação de Raul Lino, também, à situação política, também pode, neste aspecto, haver uma certa perspectiva pessoal que condiciona o entendimento da sua obra e da sua ideologia. Era de quem o maior interesse na esquematização da casa portuguesa?

(10/09/2018)

SF- Pergunta difícil. Ele estava interessado em estudar a casa portuguesa.

BN- Ele tinha um interesse em estudar a casa portuguesa, ele faz aquela investigação, vai pelo país, vai ali repescar alguns elementos pitorescos, mas característicos.

SF- O erro do Raul Lino, foi que transformou aquilo numa receita. Analisar a casa portuguesa e depois passar a papel um modelo que ele inventou, embora uma série de elementos, a maior parte, muito superficiais, para divulgar, esse é que é o grande erro do contributo do Raul Lino. E ao mesmo tempo de se prestar a dirigir, por exemplo, as comissões de estética das Câmaras. Portanto, já está a entrar na lógica do regime.

BN- Mas isso já é nos anos 30, em cima de 40. Já muito depois de *A Nossa Casa*. Eu julgo que foi Pedro Vieira de Almeida, num documentário, que afirmou que foi mais o interesse da classe política em pegar naquilo que ele fez, e, de certa forma, ir puxando o fio...

SF- E ele a deixar-se ir. O Pedro Vieira de Almeida era um entusiasta do Raul Lino e eu acho que o Raul Lino não era um vulgar arquitecto. Era um personagem com bastante importância, um tipo muito culto, etc. Não se pode menosprezar. Ele fez aquilo, imagino, por interesse próprio, por interesse cultural, etc, depois quando fez aquelas receitas eu acho que estava a ver aquilo tudo torto, na minha perspectiva, porque, realmente, aquilo podia ser uma aquisição de elementos, mas nunca passar a modelos e, depois, isso foi óptimo para o regime que o foi buscar e ele serviu directamente. Aí houve uma confusão, uma inversão, digamos. Passou-se da cultura para uma coisa que, logo por azar...

(13/08/2018)

Dele e dos políticos. Interessava-lhes o Raul Lino e fizeram essa associação, porque, na prática, eram ideologicamente próximos. Não sei se coincidentes, talvez não, porque o Raul Lino era um tipo culto...

BN- E dizia-se sem associação política...

SF- Pois, mas podem não ter associação política e serem. Ele serviu o poder, coisa que, por exemplo, no inquérito, era exactamente o contrário. O inquérito foi feito, como digo, pelos arquitectos modernos, e foi feito com a intenção de descobrir a raíz que justificasse a modernidade, exactamente o contrário do Raul Lino.

BN- Conseguir ler, na arquitectura popular...

SF- ... coisas que interessassem “para”. E foi de tal ordem que - aquilo foi pago pelo Salazar -, e quando foram entregar ao Salazar, foi o Távora que foi encarregue, era o mais novo do grupo, e o comentário que ele fez aquilo foi “*Tão novo, e tão pervertido*”. Quer dizer, aquilo saiu tudo ao contrário do que o homem queria. Nunca disse isso do Raul Lino.

(10/09/2018)

BN- Porém, o que se vê elencado no 1º livro dele são aspectos ligados à nova forma de colocar a questão da habitação (novas propostas de organização, uma perspectiva crítica dos usos da casa) e, até, questões relacionadas com o desenho arquitectónico consciente das condicionantes climáticas dos sítios e o respeito/prolongamento da tradição arquitectónica portuguesa. Os aspectos pitorescos referidos à sua investigação prendem-se com os mesmos elementos que vieram a ser considerados característicos de várias regiões, e do ponto de vista estético, os estudos levados a cabo antes dele, são até mais expressivos ou incisivos.

SF- Sim, sim. Aliás, a casa dele é um maravilhoso exemplar.

BN- A casa do Cipreste.

SF- A casa do Cipreste é uma obra de alto nível.

BN- Aquilo que se diz dele é que ele era um proto-moderno, mas depois conseguir ler isso na obra dele, e em particular, a casa do Cipreste que foi a casa em que ele teve mais liberdade, digamos assim, revela subtilezas que, curiosamente, remetem para um processo de obra até bastante moderno, no sentido em que o aproxima das estratégias projectuais de um Távora, de um Viana de Lima, de um Siza, de um Aalto.

SF- Sim, mas de facto o problema é a sombra da actuação exterior do Raul Lino, porque realmente, ele é um tipo culto, um tipo dotado, etc.

BN- Porque o léxico da arquitectura moderna, é algo que se lê nesta casa, em particular, que à parte das questões políticas e da teorização em torno das casas portuguesas, as investigações e ideias iniciais (que são as que mais se encontram libertas dos condicionalismos políticos e culturais da clientela) revelam princípios de implantação rigorosamente associados ao local, renovação espacial (com um sentido de modernidade muito aguçado), renovação do sentido de organização da casa (lê-se o “percurso”, a paragem, o distanciamento entre o privado e o comum), a reinterpretção do antigo e de composições antigas para um novo entendimento de relação entre espaço exterior (jardim) e os espaços da casa, etc.

(13/08/2018)

BN- No congresso de 48, de facto, nota-se a liberdade para falar sem censura (de que o arquitecto falava há pouco), mas também uma atitude muito responsável, de defesa do encontro, em certos aspectos, da modernidade com a tradição. O arquitecto falou da publicação de Távora, de Keil do Amaral e do quão irresistível era para todos falar de arquitectura moderna, mas, pegando no exemplo do arquitecto Mário Bonito, também se salientava o papel da tradição e o verdadeiro significado e importância de tradição.

(10/09/2018)

SF- Exactamente, porque o que o regime tentava impor era uma fantochada à volta da

tradição. Ninguém nega, nenhum destes modernos nega, a importância da História (*História*, leia-se *tradição*), o que não dá é para fazer um galinheiro e pôr frontões, etc. O Mário Bonito era, eu diria, talvez o mais culto daquela gente toda. E no congresso ele teve um papel, realmente, muitíssimo importante, a falar exactamente sobre isso. Mas ele diz mesmo, que uma coisa é tradição, mas não é para copiar.

BN- Não é sobrevivência do passado.

BN- Tradição? Mas, então, qual é o papel desta defesa da tradição, e do conceito de tradição, no contexto de um congresso em que a pauta moderna é a mais “visitada”?

SF- Não há construção nenhuma da actualidade e mesmo do futuro, sem ter uma base do passado. O problema é saber o que é que se faz com essa base.

BN- Portanto, o Congresso é o nosso “grito do ipiranga” para mudarmos...

SF- É, realmente foi. Quer dizer, o grito estava dado, porque, por exemplo, a casa de Honório de Lima, do Viana de Lima é de 1939, havia uma série de construções, 45, 46, aqui no Porto, por exemplo, modernas que passaram no meio desse filtro. O grito do ipiranga estava dado, o que não havia era uma espécie de assumpção oficial dos arquitectos do congresso, no conjunto dos arquitectos, do que era preciso e até os mais reaccionários foram defendendo, no congresso, que era preciso ter cuidado com essa coisa do tradicionalismo, etc.

(13/08/2018)

BN- Depois de fazer uma análise de cruzamento de três grandezas (a modernidade, o regionalismo e a sustentabilidade) como perspectiva de projecção de futuro (tanto é que eu depois vou buscar o Francisco Moita e a arquitectura solar passiva, e é nos pressupostos dele que eu me apoio para fazer análise de obra), eu estudo a casa de Férias em Ofir, a casa das Marinhas e a casa de Chá da Boa Nova com este compromisso de identificar estratégias de projecto, essencialmente, e depois desmascarar estas várias influências.

SF- Três tempos diferentes, três pessoas diferentes. Eu diria que a casa do Viana de Lima (curiosamente não participou no inquérito, embora fosse muito ligado, designadamente, ao interior, a Bragança - trabalhou lá durante muitos anos, e eu ia lá muitas vezes com ele -, mas não trabalhou no inquérito), é, como o Viana de Lima, um Corbusier puro e duro. Eu só tiro o duro. Puro, porque depois tem uma série de intervenções bastante portuguesas. Mas o Corbusier também tinha [não portuguesas, mas locais]. O Corbusier também fez disso, portanto, fundamentalmente, na sua estrutura espacial, é Le Corbusier. As Marinhas é o Inquérito. Ofir, é a modernidade, muito Corbusier, também, porque o Távora, era muito Corbusier, mas é o Corbusier completamente caldeado pela presença do Inquérito, onde o Távora esteve empenhado até aos cabelos.

Resumindo: Corbusier, inquérito e, depois (embora o Siza não goste muito que eu diga isso), eu acho que a casa de Chá é Alvar Aalto. Se podemos filiar, é Alvar Aalto. Eu diria isso, porque o conhecimento, realmente, é o conhecimento do inquérito, etc, mas é, fundamentalmente, uma extraordinária ligação ao sítio, até às tecnologias, etc, que estão todas no Alvar Aalto. Eu costumo dizer, por exemplo, que a casa do Alexandre Alves Costa, em Moledo, que é do Siza, é muito Alvar Aalto. Porque é isso, é uma espécie de sabedoria adquirida do conhecimento, e naquele caso ainda mais, porque ele era amigo dos proprietários, e o Alexandre até desenhou o projecto. É uma espécie de identidade entre o arquitecto, que tem uma formação capaz de

dar a volta, mas que está lá, está no sítio.

BN- A ideia era existir um fio condutor nas obras seleccionadas. Se escolhesse obras apenas dos anos 60, já com todo este processo terminado, estas representariam apenas a consequência, ou conclusão, do que aconteceu. Porém, o objectivo é sempre compreender as coisas como um processo que se vai desenvolvendo através das obras escolhidas.

E achei curiosas estas três obras, porque atêm influências distintas, mas depois levantam algumas inquietações, especialmente a casa das Marinhas, que é a primeira a ser construída e, na lógica de interligação crescente entre moderno e tradicional, poderia ser a última.

SF- Mas está bem, primeiro é o Corbusier, está por ordem.

BN- Então, nas Marinhas, o encontro directo entre modernidade e tradição, com o moinho lá, perfeitamente, enquadrado; em Ofir o inquérito posto em prática e em Siza, Alvar Aalto? Genericamente, podemos afirmar uma transição de Corbusier, ao Inquérito e ao Aalto, como um processo evolutivo da arquitectura em Portugal?

(10/09/2018)

SF- Quer dizer, é preciso não encaixar as pessoas, as formas, assim. Não é bem assim. Aliás, o Viana de Lima conhecia o Alvar Aalto, o Távora, de certeza, portanto, não é bem assim. Quando muito, podemos nós, estabelecer ligações mais claras com um ou outro, mas, agora, de facto, a casa do Viana de Lima é uma casa, ainda, moderna, na relação dos espaços, dos volumes internos, etc, embora tenha já muitos elementos que estão ligados à tradição (as paredes, etc), e o Corbusier já o tinha feito, mas é, realmente, uma casa que tem uma concepção mais estilo moderno, do que a do Távora e a do Siza.

BN- Quando marco estas associações não pretendo assumir que foi uma influência directa, até porque, todas estas relações que nós marcamos já são a nossa interpretação das coisas, é evidente que tem uma carga subjectiva muito grande. E tínhamos colocado, de grosso modo, as Marinhas como um encontro directo entre modernidade e tradição, mas mais Corbusiana, casa de Ofir, inquérito, e casa de Chá, mais Alvar Aalto.

SF- A mim assusta-me é essa coisa de associar directamente “casa de Ofir, mais Inquérito”. Eu acho que é natural que ela tenha surgido em pleno inquérito, ou no fim do inquérito, mas, quer dizer, é inquérito e muitas outras coisas.

BN- A forma como faço a análise, especialmente da casa de Ofir, é que é, muito mais no casamento destas coisas todas.

SF- Sim, é.

BN- Porque ao mesmo tempo que se vê as referências modernas, por outro lado, leio Oliveira e Galhano e ele fala das sub-regiões da costa do Minho, e fala da construção piscatória (tanto a de pedra, como a de madeira, as influências da casa de lavoura), noutros contextos fala-se da influência da casa de Lavoura na casa de Ofir, mas daquilo que eu li, e na minha perspectiva, é mais a casa dos pescadores, se calhar, não é tanto a casa de Lavoura, até porque em dimensão...

SF- Eu também acho.

BN- ... se calhar mais a nível de organização do programa, em planta, mas depois em termos de escala, de dimensão, das coberturas eu acho que o desenho é muito mais humilde.

(13/08/2018)

BN- E sobre as obras, em detalhe, fale-me do moinho nas Marinhas.

SF- É engraçado porque essa coisa do moinho, a casa das Marinhas do Viana de Lima é muito objectual, isso tem a ver com o movimento moderno, mas tem em atenção aquela pré-existência, que é o moinho. No entanto, dá-lhe a volta, porque a ele o que lhe interessa é, não tanto o moinho, mas a forma cilíndrica do moinho que é muitíssimo moderna. É muitíssimo moderna. Eu acho que aquela casa é completamente Corbusier, na utilização do Modulor. Tudo aquilo é desenhado com o Modulor. Eu trabalhei muitos anos no Viana de Lima, e já nem se sabia o que era o cm, as medidas eram as do Modulor.

BN- Mas apesar da objectualidade da habitação, refere-se um estudo do jardim, que na comparação entre desenhos e o projecto existente, parece um bocado desconexo da realidade. Que alterações podem ser apontadas ao jardim? Vêem-se coisas nos desenhos que não estão lá.

SF- Eu não sei exactamente, existem muitas. Havia uma coisa que estão agora a tentar repor, que havia uma ala de choupos até à chegada, dos quais ficaram um ou dois. O jardim, tinha, por exemplo, uma mastaba com um canteiro, aquilo eram tudo azálias e agora não estão lá. Depois, o resto, eu não sei tinha alguma coisa de particular, mas tinha uma coisa que agora justifica, uma alteração profunda, é que não tinha casas à volta, e agora tem casas em cima “de”. E, portanto, o Paulo [Guerreiro] está a tentar, apesar de tudo, defender um bocado aquela presença daquelas casas, mas, o jardim não tinha, assim, nada de particular, tanto quanto eu me lembro, a não ser essa ala de choupos e pouco mais.

BN- Mas estamos a falar de um jardim que o Viana de Lima pensou, ou, que se compõe de pré-existência vegetais? Eu li que há uma inspiração directa nos jardins da década de 50, do pós-guerra e que foi feito um estudo do jardim baseado nessas influências. Depois, a Câmara de Esposende faz referência às influências nipónicas da casa das Marinhas. E o Paulo Guerreiro, quando visitei a casa com ele, refere a existência de espécies vegetais de cinco continentes diferentes. Como podemos sustentar este desenho de exteriores, com uma obra tão objectual?

SF- Custa-me a crer [a questão das referências do pós-guerra]. Eu acho que isso é muito fantasioso. Não estou a ver nada o Viana de Lima tão preocupado com isso. Claro que ele tinha uma grande preocupação na beleza das coisas, e portanto, nada era feito, digamos, sem ser pensado, mas não acredito que fosse buscar modelos, não me parece nada disso.

(10/09/18)

Tem choupos, que são autóctones, mas depois tem muitas outras coisas que não são, como muitas outras coisas que andam por aí.

BN- Portanto, não quer dizer que tenha sido uma selecção.

SF- Pois, a mim não me parece que tenha sido, mas pode ser que sim...

BN- Eu tenho que encontrar, depois, outras formas de não seguir só uma referência, nem

só outra...

SF- Não pode ser.

BN- Ele usa referências de Corbusier no desenho do volume, na sua forma, na escala, medidas e na apropriação do moinho, mas o meu estudo prende-se mais com princípios de ordem sustentável (ou permanência). A análise de imagens do *google maps* permitem observar o impacto variável das espécies vegetais sobre a obra no Verão e no Inverno. Há espécies que permitem que as fachadas voltadas a Sul, no inverno, beneficiem de ganhos solares directos, e no Verão estejam protegidas do sol intenso. Portanto, o Viana de Lima podia até não seguir modelos de espaços exteriores, mas seria prático o suficiente para seleccionar plantas que oferecessem esta variedade de qualidades de exterior, para benefício da casa?

SF- É um problema de inteligência. E de funcionalidade, até.

BN- Na minha análise bioclimática/solar passiva, coloco estes nomes todos em jogo porque, de facto, é pelo bom entendimento...

SF- E como é que elas funcionam, é claro.

BN- que orientei a minha análise neste sentido. Há plantas de folha perene, há plantas que são de folha caduca, há a marcação de um percurso, e, se não é essa a intenção, há aqui uma consequência prática muito grande.

SF- Claro. É natural que tenha sido essa a intenção.

BN- Outra questão que eu tenho a colocar: Os primeiros desenhos de projecto evidenciam uma obra cuja configuração em planta é muito diferente da final. Mais contido em dimensão, um tipo de organização que ele explora em várias alternativas possíveis, mas o que me prende mais a atenção é o conjunto de desenhos em corte. E vendo os desenhos em corte lê-se um terreno, nas primeiras propostas, que não tem nada a ver com este onde a casa existe. Levanta-se a possibilidade de o projecto ter sido pensado inicialmente para um dos moinhos da Abelheira onde, de facto, existem estas pedras e o declive apresenta esta acentuação.

SF- Eu acho que isso é uma expressão de desenho.

BN- Nesta solução [na primeira solução] a casa orienta-se, longitudinalmente, no sentido Nascente-Poente e inclusivamente existe um corte ou planta desta solução, em que o Viana de Lima faz uma anotação da direcção do mar, ficando a fachada de topo do volume rectangular voltada neste sentido. Em conversa com o Arq. Paulo Guerreiro, a informação que obtive foi de que uma pendente tão acentuada e até as rochas que se vêem em alguns desenhos não existem neste terreno final, mas existem na Abelheira que é mais acima, e onde tem uma série de moinhos.

SF- Mas não é este terreno.

BN- Não sabemos com certeza se ele chegou a explorar outras formas de implantação, mas somos impelidos a pensar que, apesar da objectualidade do projecto, se trata de uma objectualidade com sentido de adaptabilidade. Nunca somente objectualidade.

SF- Eu acho que isso é expressão do desenho. Não é mais do que isso.

(13/08/18)

BN- E fazendo uma comparação com a casa de Férias em Ofir? Que estratégias podemos fixar?

SF- O Távora aí, mexeu no terreno. Não havia colinas, fê-las. Aquela duna que envolve o espaço exterior foi feita. Lembro-me bem, porque estava lá a assistir a descarregarem as camionetas de areia. Foi feita para condicionar aquele espaço e dar aquilo uma escala, ou melhor, completar, a escala da casa com aquela envolvente, que não se perdesse por ali fora.

BN- Ele não tinha muro. Ou melhor era um muro baixinho.

SF- Que era a única coisa, eu creio, que até era permitido, naquela altura, naquela urbanização que era muito bem feita. Não era tanto a questão da vista. Era, fundamentalmente, sentir-se numa sala, sentir-se abrigada. Mesmo que se visse [da rua], era ter encosto, não propriamente as costas, mas ser protegido. Isso foi feito. Lembro-me perfeitamente. Foi planeado. Aquele relevo, aquela interioridade exterior, foi planeada pelo Távora, e intencional, que eu acho que no Viana de Lima, era um bocado de exposição ao exterior (também aquela estrada não tinha ninguém, não tinha nada na frente), e o terreno é bastante rochoso, e portanto, não dava para grande jardim. A única coisa que me lembro [nas Marinhas] é daquele movimento que tem o caminho até chegar ao moinho, e não creio que houvesse muito mais do que isso.

BN- E depois protege aquele espaço de estar exterior colocando-o na parte de trás.

SF- Sim, na parte de trás tem aquele muro, e tinha uma árvore ou duas, agora acho que tem mais. Agora, era muito diferente porque não tinha vizinhos, a perder de vista lá de cima no monte e, portanto, aquilo alterou-se muito.

(10/09/18)

BN- Em Ofir, há um sentido de permanência maior dos elementos do território. São mantidos os pinheiros e aproveitada a sua distribuição para a integração da casa de forma que esta fique protegida.

SF- Havia esse cuidado, por parte do Távora, mas eu creio que também havia, quase que, uma imposição por parte do plano de urbanização, que era de preservar as árvores, e que não tinham a dimensão que tinham agora quando os deitaram abaixo, porque eram uns pinheiros muito mais pequenos.

BN- Sim, e os proprietários deitaram aquilo abaixo porque começaram a fazer muita sombra e alguns deles até caíram. Na casa de Chá, o terreno para a construção é alterado, num segundo concurso, (a ideia era manter a capela) e o argumento que usam é que se trouxerem o edifício a ser construído mais para Sul, ele fica mais protegido dos ventos. E é Távora quem escolhe o posicionamento final da obra. Não existem plantas, nem se colocam plantas, já que o piso é extremamente desafiante. Rochoso. Uma estratégia de implantação nada objectual, muito mais de acordo com aquilo que o sítio possibilita ou aconselha.

SF- O Távora escolhe o terreno. O terreno mais rico sob o ponto de vista morfológico.

Era lindíssimo, todas aquelas rochas eram uma coisa espantosa, e realmente apetecia fazer ali alguma coisa que é muito difícil. E o Távora, praticamente, promove o concurso dentro do escritório.

BN- Aqui aplica-se uma estratégia de implantação nada objectual.

SF- Pois.

BN- Muito intrincada no terreno.

SF- Exactamente. Funde-se com o suporte.

(13/08/18)

BN- Em termos de escala, apesar da influência evidentíssima de Corbusier, e aquela dimensão que a casa tem, bem como o pé direito duplo com o *mezzanine*, eu continuo a considerar a escala da casa das Marinhas muito humana.

SF- Claro que é. Mas eu acho que o Corbusier não é desumano.

BN- Isto para contrariar aquela ideia de abstracionismo puro atribuídos à arquitectura moderna.

SF- Há uma certa objectualidade. Realmente o movimento moderno era um bocado isso. Não diria que era indiferente, porque não é verdade que fosse indiferente (eu, ainda por cima, acho que sou ainda um moderno), e acho que tem-se dito cobras e lagartos do moderno e do Corbusier, mas eu não estou de acordo.

BN- Antes de passar ao estudo da arquitectura portuguesa, peguei em quatro nomes internacionais. Corbusier, Mies, Frank Lloyd Wright e Alvar Aalto, todos diferentes. O Mies, para mim, estava a ser muito mais difícil de sustentar, porque a linguagem arquitectónica e a tecnologia arquitectónica é totalmente diferente até do Corbusier. E aí até foi a prof. Clara Vale que me falou duma obra dele cá na Europa, em que ele não tem aquela linguagem tão em bloco, a própria casa é mais adequada ao terreno e eu achei isso curioso. E depois, nós temos muitas referências modernas, assumidamente modernas do Corbusier, mas também encontro obras dele, até já dos anos 30, em que ele usa alvenarias, madeiras, perfeitamente à vontade...

SF- Há várias obras em pedra como a casa do Viana de Lima. Pedra aparente.

BN- Sinto que há uma repetição de ciclos, na arquitectura, e uma certa amnésia em certos pontos.

SF- É evidente. Andamos sempre pra trás e para a frente e, além disso, a evolução da arquitectura é mínima, lentíssima, a não ser que aconteça um cataclismo político, ou um cataclismo tecnológico, porque realmente, aí há. Porque, de resto, as casas que os faraós construíram para fazer as pirâmides, para os proletas, são exactamente iguais às ilhas do Porto, sem tirar nem pôr. Isto vai devagarinho. Vai muito devagarinho.

(10/09/2018)

BN- Nas análises que eu leio da casa de Ofir fala-se muito de Corbusier, até porque ao nível de fenestrações, do escavar da pedra, é evidente o paralelo com Ronchamp, mas também há muitas referências Aaltianas.

SF- Eu acho que aquilo de Alvar Aalto tem essa qualidade espantosa que é de estar num sítio como se lá estivesse antes de estar feito e ter uma amabilidade, digamos, não é agressivo, não é frio (antes pelo contrário), e depois tem, realmente, o Corbusier, tem uma viga em betão descofrado que era uma novidade, tem as janelas, há ali uma mistura.

BN- Depois, seguindo a estrutura Corbusier-Inquérito-Aalto, em Ofir é mais directa a identificação de influências do inquérito e não só. Por exemplo, li um estudo que relacionava a casa de Ofir com a casa de Lavoura minhota (em termos de organização do programa e configuração geral da forma), mas ao ler Oliveira e Galhano, são as construções piscatórias das sub-zonas litorais do Minho que mais se evidenciam, na minha opinião.

SF- Não, não tem nada a ver. É uma casa burguesa, de férias e acabou. De uns senhores esclarecidos, ainda por cima amigos íntimos do Távora, o irmão do Távora trabalhava com eles.

BN- Eu não me refiro a uma referência ou semelhança planeada, mas atendendo a que o próprio arquitecto Távora também afirmava a paixão pela arquitectura tradicional do país...

SF- É evidente que está lá a chaminé do sítio,...

BN- Seja pela aplicação alvenaria de pedra, com uma presença forte na zona de Esposende, mas também, por toda a costa até Vila do Conde, seja pela forma que se aproxima muito da configuração da casa de pescadores de Vila do Conde. Depois há referências mais expressivas: a lareira, o piso em xisto, a telha (quase) vã, já que a cobertura era muito ventilada. É seguro afirmar que Fernando Távora se apoia neste tipo de referências? Ou será que esta coincidência da forma e escala são mais um acidente que decorre da absorção natural e cultural da arquitectura popular do país pela qual ele reconhecia ter uma paixão sem limites?

SF- ...a escala, etc, que é essa apreensão daquilo que são os valores da arquitectura aqui do Norte, daquela zona e, depois, há mesmo elementos plásticos, como seja aquela chaminé. Plásticos e não só. Técnicos. O funcionamento daquela chaminé é copiado pelo Távora, rigorosamente, de chaminés locais. Portanto, há essa intenção e isso, sim, isso marcou Távora.

BN- Sobre o inquérito. Eu tenho estas três obras, duas delas são no Minho, uma já é na região Douro/Porto, mas no inquérito não havia Douro “E” Minho. Havia uma zona 1 que era o “Entre Douro e Minho”. Não estavam separadas. E na altura eu nomeei o capítulo “Entre Minho e Douro”, sem qualquer tipo de associação histórica ou regionalidade geográfica. Simplesmente quis ler as coisas em continuidade, porque senti que no inquérito também valorizavam essa continuidade, o estudos etnográficos da época aplicam a mesma continuidade (especialmente se formos falar das arquitecturas na costa), e havendo muitas influências e parecenças, achei que seria interessante não fazer esta separação. Depois, a Ana Vaz Milheiro faz um comentário interessante que é, em suma, esta questão da separação geográfica ser uma coisa muito recente quando comparada à arquitectura, é uma burocracia que nunca, na verdade, impôs barreiras físicas à transmissão de conhecimento arquitectónico.

SF- ...é uma burocracia que já vem do tempo do D. Afonso Henriques.

BN- Mas em termos arquitectónicos, ela não tem esse impacto.

SF- Depende dos limites, porque não se confunde uma casa alentejana com... Nestas zonas com características climáticas semelhantes, onde a única coisa que difere, às vezes, e não é sempre, é a questão dos materiais (do xisto ou do granito), realmente, as condições económicas e climáticas foram sempre tão semelhantes que eu não sei se há razão para ser diferente.

BN- Naturalmente, refiro-me a zonas geográficas cuja proximidade física permite uma maior sedimentação de técnicas semelhantes, e cujas características do território justificam uma interpretação de casos em maior relação e parecença. Como foram feitas as divisões do inquérito? Qual o critério? Foi tratado pelo Keil do Amaral?

SF- Não tenho a certeza. Acho que foi em conjunto. Eu acho que foi um acordo entre toda a gente. Agora, quando se fez o malfadado inquérito IAPXX pegaram numa série de equipas e disseram “estes vão praqui, estes vão para acolá”, e o outro não era bem assim porque as pessoas tinham que conhecer minimamente os locais. Evidentemente, o Távora conhecia muitíssimo bem o Minho. Eu acho que isso foi uma combinação..

BN- Uma questão prática.

SF- Sim. E talvez de apetência. No caso do Távora, eu tenho a certeza que ele queria o Minho e o Douro, de certeza, porque era aí que “ele nadava”.

BN- Mas é seguro interpretar estas duas zonas, que hoje referimos como duas zonas diferentes, em continuidade?

SF- Eu acho que tem muitas semelhanças.

BN- Entretanto eu até fui procurar as cartas mais antigas e cheguei às províncias portuguesas, e esta zona era “Entre Minho e Douro”. Por isso eu achei que não estaria a pensar mal de todo.

SF- É lógico que não. Eu pensaria igual. Acho bem. E depois, apesar de tudo, há uma certa correspondência nas obras, porque a casa de Chá é uma coisa, e as outras são outra, mas há uma certa...umas coisas decorrem das outras, eu acho que a casa de Chá não seria feita sem a casa do Távora.

(13/08/18)

BN- No entanto, o arquitecto Siza, diz no “Imaginar a evidência” que já não há tanto a influência do inquérito na casa de Chá. Ou seja, apesar da influência do Távora, não é lógico evocar referências - nem contando que sejam decorrentes daquela manipulação da memória de que Siza fala - de ordem mais tradicional?

SF- Imediatamente depois do inquérito toda a gente desatou a fazer, como é que nós chamávamos...não era “pau e prego”, era assim uma coisa do género. Era um nome pejorativo, “a fazer aldeias”. E o Siza está completamente liberto disso, não tem nada a ver, mas tem

coisas Alvar Aalto, se calhar tem coisas do Frank Lloyd Wright. O Siza, por exemplo, acha excessivo, agora, toda aquela coisa das madeiras, e eu acho que aí ele tem um bocado de Wright, somos influenciados por toda a gente. Mas eu acho que, realmente, do inquérito tem a escala, tem essa amabilidade, tem a capacidade de estar no sítio...

(10/09/18)

SF- Eu acho que, por exemplo, aquele interior, aquelas tábuas, aquelas coisas todas, se calhar, tem que ver com coisas Wrightianas. Ele não foi copiar, são coisas que estão “lá dentro”, não é?

BN- Wrightianas ou Aaltianas?

SF- Wrightianas. Eu acho aquilo mais Wrightiano, porque é muito mais barroco, digamos. Tanto é que o Álvaro até já nem gosta muito daquilo. Eu diria Wrightianas, mas é uma interpretação pessoalíssima, e outro dirá que é do Corbu...

BN- E nesta questão da manipulação da memória, Távora não poderá ser considerado (em Ofir) como um representante deste conhecimento adquirido, ainda que o aplique inadvertidamente, isto é, sem pensar objectivamente nas referências que posteriormente saltam à vista na obra.

SF- Távora é receptáculo de uma cultura que ele absorve. Beneficia de um conhecimento muito profundo, que é a nossa arquitectura e, portanto, ela “sai”.

BN- Então não será estranho identificar alguns paralelismos com arquitecturas locais. Não assumo que ele o fez de forma planeada, mas antes que os elementos que constituem a cultura e os conhecimentos adquiridos e assimilados pelo arquitecto, tanto na sua formação como nas suas vivências (e sabemos que Távora vivia intimamente o Minho) acabam por ter um papel preponderante nas suas realizações de projecto.

SF- Muitas dessas coisas são determinadas, mas muitas delas são naturais. Uma pessoa que tem uma formação como o Távora tinha, tinha muito mais capacidade de invocar coisas, do que outros. Depois dizer “vou fazer à maneira de”, não.

BN- Eu não disponho de dados, nem posso assumir gratuitamente que ele planeou nenhuma destas referências que eu invoco. Apenas que elas fazem parte daquilo que é o “ideário” vivido do arquitecto. E Álvaro Siza, por exemplo, também faz uma referência muito importante ao impacto do subconsciente nas referências ou, até, semelhanças, entre obras, mesmo que essas semelhanças não sejam procuradas.

SF- Ele [Távora], realmente, beneficiou disto. Tinha uma larguíssima cultura, tinha uma apetência enorme por observar tudo, por ter uma atenção enorme a todas as coisas, não conheço ninguém que gostasse tanto de viver, e gostasse tanto das coisas que a vida lhe dava e isso.. Não sei se ele sabia alguma coisa das arquitecturas de pescadores. O Távora é mais minhoto “para dentro”.

BN- Será então esta questão da escala e da amabilidade arquitectónica, apesar das várias influências ou paralelismos que identificamos em cada uma destas obras com, tanto arquitecturas modernas, como tradicionais, que podemos colocar como uma característica transversal às três obras (e a outras), apesar de em termos genéricos, as fazermos associar a

“origens” bem diversificadas.

SF- É a intimidade com o dia-a-dia. É a intimidade com a vida que dá isso.

BN- Que é explorada nas três.

SF- De modos diferentes, apesar de que o Viana é um bocado mais frio, digamos, e mais moderno - mais movimento moderno, não digo que seja mais moderno - e o Távora mais...é um humanista, é uma pessoa mais ligada ao dia-a-dia, à normalidade, etc. E, portanto, isso dá-lhe essa capacidade de comunicação dos valores que são, aparentemente, nossos, tradicionais, que não precisa de estar a pensar “se é ou não é”.

BN- E na casa de Chá, o programa é diferente...

SF- O programa é completamente diferente, mas há um entendimento do sítio, da capacidade do sítio, do usufruto do sítio, que um arquitecto do movimento moderno dificilmente faria. Até porque, realmente, se defendia um pouco a objectualidade da arquitectura e aquilo não: rochas, e casa e tudo, é a mesma coisa.

BN- E o mesmo sentido de intimidade está lá. Apesar de ser um programa diferente,...

SF- Diferente, sim. A escala próxima está lá.

SF- O inquérito, eu não percebo porque é que passou de moda, diga-se de passagem. Foi um sucesso, na altura em que se fez, até porque também era uma coisa política e que nos interessava muito, esse vector era muito importante. Vocês já não têm essa percepção. Embora, ainda hoje em dia, muita gente, até que vem de fora, nos pergunta pelo inquérito. Se calhar a escola não fala muito do inquérito, eu acho lamentável que não falem, mas deviam falar, porque foi importante, em si, porque foi importante como atitude. O que não se pode é ir procurar o inquérito. Não existe nada. Nada não direi, mas praticamente nada. Está tudo destruído. Ou pior que destruído, está de tal maneira alterado que é mais deprimente, ainda. (...) Houve um grupo, na escola, já nem me lembro quem era, eu já era docente, que pôs como hipótese ir revisitar o inquérito, mas depois desistiu, porque é muito deprimente. E depois não conduz a nada. Quer dizer, conduz, para ver a evolução, ou a involução das coisas.